EL RENACIMIENTO

Una breve historia

PAUL JOHNSON



DEBOLS!LLO

El Renacimiento

Título original: *The Renaissance*

Primera edición en México: abril, 2015

Traducido de la edición de Weidenfeld & Nicolson, Londres, 2000

Penguin Random House Grupo Editorial, S.A. de C.V.
Blvd. Miguel de Cervantes Saavedra núm. 301, 1er piso,
colonia Granada, delegación Miguel Hidalgo, C.P. 11520,
México, D.F.

www.megustaleer.com.mx

Comentarios sobre la edición y el contenido de este libro a:
megustaleer@penguinrandomhouse.com



ISBN: 978-607-312-961-9

Impreso en México/*Printed in Mexico*

Paul Johnson

El Renacimiento

Traducción de
Teófilo de Lozoya

DEBOLS!LLO

Paul Johnson

El Renacimiento

Traducción de
Teófilo de Lozoya

DEBOLS!LLO

A Carla

Cronología

Algunas fechas son aproximadas o especulativas.

1260	Nicola Pisano decora el púlpito del baptisterio de Pisa.
1302	Dante empieza a escribir la *Divina Comedia*.
1311	Duccio utiliza la perspectiva en Siena.
1334	Giotto recibe el encargo de realizar algunas obras públicas en Florencia.
1341	En Roma se corona a Petrarca poeta laureado.
1353	Publicación del *Decamerón* de Boccaccio.
1386	Chaucer empieza a escribir sus *Cuentos de Canterbury*.
1390	Cennino Cennini escribe su *Tratado de la pintura*
1401	Ghiberti gana el concurso para la realización de las puertas del baptisterio de Florencia.
1417-1436	Brunelleschi construye la cúpula de la catedral de Florencia.
1435	Donatello esculpe su *David*.

1450	Alberti empieza a escribir su tratado sobre arquitectura.
1455	Biblia de Gutenberg, primer libro impreso.
1465	Giovanni Bellini y Mantegna pintan sendas versiones de *La oración en el huerto*.
1470-1480	Llega a Italia la técnica de la pintura al óleo.
1479-1488	Verrocchio esculpe la estatua ecuestre del condotiero Colleoni.
1480	Botticelli pinta *La primavera*.
1494	Carlos VIII de Francia invade Italia.
1498	Erasmo visita Inglaterra.
1497-1500	Miguel Ángel esculpe la *Piedad*.
1500	Giorgione pinta *La tempestad*.
1504-1505	Leonardo da Vinci realiza su *Mona Lisa*.
1505-1507	Durero llega a Venecia.
1512	Rafael pinta la *Virgen de la Sixtina*.
1513	Maquiavelo empieza a escribir *El príncipe*.

1516	Leonardo visita Francia.
1517	Lutero inicia la Reforma protestante.
1525	Batalla de Pavía.
1533	El emperador Carlos V nombra a Tiziano pintor de corte.
1563	Última sesión del Concilio de Trento.
1564	Muerte de Miguel Ángel.
1588	Muerte del Veronés.
1594	Muerte de Tintoretto.

Primera parte
El marco histórico y económico

El pasado, al estar compuesto de innumerables acontecimientos de mayor o menor importancia, es infinitamente complicado y va más allá de cualquier cómputo. Para darles sentido, el historiador debe seleccionar esos acontecimientos pretéritos, simplificarlos y darles forma. Una manera de dar forma al pasado es dividirlo en períodos. Resulta más fácil memorizar y comprender cada época si podemos etiquetarla con una palabra que resuma su espíritu. De este modo surgen términos como «Renacimiento». Ni que decir tiene que no fueron las personas que vivieron en un período determinado quienes acuñaron el término aplicado a su tiempo, sino autores de épocas posteriores e incluso muy posteriores. La periodización de la historia y su nomenclatura han sido obra fundamentalmente del siglo XIX. La palabra «Renacimiento» la utilizó por primera vez de modo sistemático el historiador francés Jules Michelet en 1858, y Jacob Burckhardt la eternizó cuando, dos años más tarde, publicó su gran obra *El Renacimiento en Italia*. Su uso se consolidó debido a que facilitaba la descripción del período de transición entre la Edad Media, en la que Europa era la cristiandad, y el inicio de la Edad Moderna. También tendría una justificación histórica, pues, aunque los grandes hombres de la Italia de aquellos tiempos nunca usaron las palabras «Renacimiento» o «Rinascimento», eran conscientes de que estaban viviendo una época de resurgimiento cultural y de que estaban recreando parte de la grandeza literaria, filosófica y artística de la antigua Grecia y de la antigua Roma. En 1550 el pintor Vasari publicó un ambicioso trabajo, las *Vidas* de los artistas, en el que intentaba describir cómo se originó ese proceso, y cómo fue extendiéndose a los distintos campos de la pintura, la

escultura y la arquitectura. Al comparar la gloria de la Antigüedad con los logros del presente y del pasado reciente de Italia, llamó «Edad Media» al oscuro período que separaba ambas épocas. Y el uso de este término también arraigó.

Así pues, se utilizó una expresión del siglo XIX para designar el final de una época bautizada en el siglo XVI. Pero, cronológicamente hablando, ¿cuándo tiene lugar exactamente el final de esa época y el inicio de la siguiente? Tropezamos aquí con el primer problema del Renacimiento. Durante mucho tiempo los historiadores han estado de acuerdo en que, lo que definen como los albores de la Edad Moderna en la historia de Europa, empezó a finales del siglo XV y comienzos del XVI, pero lo fechan de forma distinta según cada país. Así, España entraría en la Edad Moderna en 1492, cuando se concluyó la conquista de Granada con la expulsión de los musulmanes y los judíos, y Cristóbal Colón llegó al hemisferio occidental por orden de la reina Isabel y el rey Fernando. Inglaterra lo hizo en 1485, año en que fue asesinado en Bosworth el último rey de la dinastía Plantagenet, Ricardo III, y la dinastía Tudor se hizo con el poder en la persona de Enrique VII. Francia e Italia actuaron igual que España e Inglaterra tomando como punto de referencia un mismo acontecimiento, a saber: la invasión de Italia por el rey francés Carlos VIII en 1494. Finalmente, Alemania entró en la nueva época en 1519, al unificar Carlos V el trono del Sacro Imperio Romano Germánico con el de España y las Indias. Sin embargo, cuando tuvieron lugar estos acontecimientos, el Renacimiento ya era, en líneas generales, un hecho consumado que se dirigía sin brusquedades a lo que los historiadores del arte denominan Alto Renacimiento,

esto es, a su época de mayor apogeo. Además, se había dado inicio al siguiente período europeo, el de la Reforma, normalmente fechado por los historiadores en 1517, en referencia a la acción emprendida por Martín Lutero al colgar en la puerta de la iglesia de Wittenberg sus noventa y cinco tesis. Podemos comprobar, pues, que el nexo existente entre el Renacimiento y el comienzo de la primera fase de la Edad Moderna es más esquemático que cronológicamente exacto.

El siguiente problema que se plantea es determinar la cronología del Renacimiento propiamente dicho. Si este término tiene algún significado práctico es que designa el redescubrimiento y la utilización de unas virtudes, unas artes, unos conocimientos y una cultura de la Antigüedad que se habían perdido durante los siglos bárbaros que sucedieron a la caída del Imperio romano de Occidente y que normalmente se empieza a contar a partir del siglo V d.C. Pero aquí nos encontramos ante otro problema. Los resurgimientos culturales, más o menos importantes, constituyen un hecho bastante frecuente a lo largo de la historia. La mayoría de las generaciones de cualquier sociedad humana han tendido a mirar hacia las edades de esplendor del pasado y han intentado resucitarlas. Así, la larga civilización del Antiguo Egipto, dividida por los arqueólogos actuales en tres períodos bien delimitados, el Imperio Antiguo, el Medio y el Nuevo, fue interrumpida por dos períodos de decadencia, llamados intermedios, y tanto el Imperio Medio como el Nuevo fueron sendos renacimientos perfectamente definidos y sistemáticos. Durante más de tres milenios, la historia cultural del Antiguo Egipto estuvo marcada por arcaísmos voluntarios, por la repetición deliberada de modelos artísticos,

arquitectónicos y literarios anteriores, con el fin de sustituir a otros considerados en decadencia, y esa fue una práctica común a todas las civilizaciones antiguas. Cuando en el siglo IV a.C. Alejandro Magno creó un imperio universal, los artistas de su corte intentaron revivir el esplendor de la civilización ateniense del siglo V. De este modo, la que nosotros llamamos Grecia Helenística conoció un resurgimiento de los valores clásicos.

La propia Roma trató de recuperar, cada cierto tiempo, su pasado más virtuoso y creativo. Al tiempo que creaba un imperio cuando estaba a punto de comenzar la era cristiana, César Augusto volvió su mirada al noble espíritu de la época republicana, remontándose aún más atrás, a los orígenes de la ciudad, con objeto de establecer una continuidad moral y cultural, y así legitimar su régimen. Tito Livio, historiador de la corte, recreó el pasado en su prosa, y Virgilio, poeta épico cortesano, narró la historia de los orígenes de Roma bendecidos por los dioses en sus versos. El imperio nunca se sintió tan seguro de sí mismo como la república, por sujeto como estaba a los caprichos de un autócrata falible y no a la sabiduría colectiva del Senado, y constantemente volvía sus ojos hacia atrás, hacia un pasado que era más digno de admiración, intentando resucitar sus cualidades. La idea de un renacimiento republicano siempre estuvo presente en la mente de la elite imperial de Roma.

Naturalmente, tras la caída del Imperio romano de Occidente en el siglo V d.C., la nostalgia por recuperar el pasado majestuoso de Roma creció entre las sociedades frágiles o semibárbaras que sucedieron al ordenamiento imperial. En la Biblioteca Vaticana existe un códice, llamado el Virgilio Romano, que data del

siglo V o VI. Está escrito en una letra capital rústica monumental, en un intento deliberado de vivificar la caligrafía romana en mayúsculas que había caído en total desuso durante la época de decadencia correspondiente a los siglos III y IV. El copistaartista, quizá proveniente de Ravena, que ilustró los textos con miniaturas (incluyendo una del propio Virgilio), tuvo evidentemente acceso a obras romanas de gran calidad pertenecientes a períodos muy anteriores, que no dudó en imitar y simplificar lo mejor que pudo. Se trata de un ejemplo temprano de intento de vivificar las artes romanas perdidas, pero hubo muchos otros.

Un renacimiento con más éxito y más consciente, organizado desde arriba, tuvo lugar durante y tras el reinado de Carlomagno, rey de los francos (768-814), que aunó virtualmente todos los dominios de la cristiandad de la Europa occidental en un gran reino. Casi al final del milenio, en el año 800 d.C., se coronó emperador del llamado Sacro Imperio Romano, imitación cristiana del pasado que se diferenciaba de su predecesor pagano por su adjetivo calificativo. La coronación tuvo lugar en Roma, durante la celebración de la misa de Navidad en la antigua basílica de San Pedro, siendo el papa León III el oficiante; pero el nuevo emperador romano decidió no fijar allí su residencia y prefirió erigir un palacio en el corazón de su imperio, en Aquisgrán. Sin embargo, lo hizo construir con materiales llevados directamente de Roma y Ravena, que tenían la belleza y el sello clásico adecuado. En Aquisgrán, Carlomagno creó una cultura cortesana basada en lo que él creía que eran las líneas maestras de la civilización romana, y llegó a aprender latín y algo de griego, haciendo acudir de todos los rincones del mundo

conocido a los eruditos más notables para ponerlos a su servicio. Su principal consejero intelectual, Alcuino, escribió por orden de Carlomagno la *Epistola de litteris colendis* (785), que era un esbozo de programa para el estudio de la lengua latina y contenía los textos sagrados y profanos que se debían utilizar en todas las catedrales y escuelas monásticas del imperio. Se realizó y se puso en circulación un resumen de los conocimientos considerados genuinamente clásicos y necesarios, los llamados *Libri Carolini*. En el *scriptorium* del propio Carlomagno, y posteriormente en otros centros intelectuales sometidos a su autoridad, sus copistas desarrollaron la letra que ha dado en llamarse minúscula carolingia, una escritura clara y hermosa, que se convirtió en la habitual a comienzos de la Edad Media.

En la Biblioteca Vaticana existen dos códices que ilustran el impacto producido por el programa de Carlomagno. El primero, el *Sacramentario Gelasiano*, data del período inmediatamente anterior a su subida al trono, y se caracteriza por sus pinturas de plantas y animales llenas de imaginación, aunque algo bárbaras. Es una colección de antiguas ceremonias litúrgicas romanas y otros datos documentales del pasado, escrita en una magnífica letra uncial, aunque en algunos pasajes del códice aparece ya por primera vez la minúscula que Carlomagno popularizó. Esa fue la herencia sobre la que el nuevo emperador edificó sus bases. Como contraste, tenemos el *Terencio Vaticano, mucho más sofisticado, escrito en su totalidad en una bonita minúscula carolingia unos años después de la* muerte del emperador, e ilustrado con pinturas que representan a actores interpretando las comedias de Terencio. El libro es interesante en sí mismo, ya que demuestra que los eruditos de la Baja

Edad Media estaban familiarizados con la obra de Terencio, pero el trabajo artístico está basado clara y deliberadamente en los antiguos modelos de época romana: las figuras de los actores que aparecen en el folio 55 recto, con sus gestos vigorosos, son un claro ejemplo de una maestría artística supuestamente perdida durante siglos.

El experimento carolingio tuvo, pues, algunas características propias de un auténtico renacimiento. Pero se quedó en experimento. La sociedad del siglo IX carecía de los recursos administrativos necesarios para mantener un imperio de la envergadura del de Carlomagno y, sobre todo, carecía de recursos económicos para consolidar y expandir un programa cultural tan ambicioso. Sin embargo, era una base sobre lo que se podía seguir construyendo y, a su debido tiempo, así lo hicieron los Otones de Alemania, que también se coronaron emperadores romanos en Roma. Hacia el siglo XI, el Sacro Imperio Romano, el estado sucesor (como se consideraba a sí mismo) de Roma, constituía un elemento permanente de la sociedad medieval, y un recordatorio de que los logros de la Antigüedad romana no eran una mera reminiscencia en la nostalgia, sino algo que podía recrearse de nuevo. Así se puso de manifiesto visualmente en la proliferación de las formas arquitectónicas que llamamos románicas, con sus robustos pilares cilíndricos que sostienen arcos de medio punto, considerados característicos de la arquitectura de la Roma imperial por los albañiles de comienzos de la Edad Media y por sus patronos clérigos. Más aún, el renacimiento otoniano provocó una respuesta papal en la persona del monje Hildebrando, que subió al solio pontificio con el nombre de Gregorio

VII. Dicha respuesta supuso entre otras cosas una remodelación radical de todo el conjunto de leyes canónicas, a imitación de los grandes códigos legislativos de la Antigüedad, y ambiciosos programas para la educación y el perfeccionamiento moral del clero, así como su liberación física e intelectual de las autoridades seculares. Naturalmente, ello desembocó en una serie de conflictos entre el papa y el emperador, perpetuados en los enfrentamientos de carácter políticomilitar entre güelfos y gibelinos en Italia. Pero el lado positivo de las reformas de Hildebrando fue que se extendieron por sí solas por toda la cristiandad occidental, creando una clase clerical segura de sí misma, en cuyas filas se contaría un número cada vez mayor de eruditos.

A su debido momento, los nuevos eruditos se congregaron en grupos de críticos para formar las que pasarían a llamarse universidades, una prolongación y amalgama de escuelas catedralicias y de centros monásticos de aprendizaje. La primera surgió durante el siglo XII en París, donde Pedro Lombardo enseñaba en la escuela de la catedral de Notre-Dame, Abelardo, en Ste. Geneviève, y los maestros Hugo y Ricardo, en St. Victor. Una evolución semejante se produjo en Oxford, donde hay constancia de que desde el segundo cuarto del siglo XII había algunos maestros independientes que enseñaban artes, teología y derecho civil y canónico en una serie de escuelas agrupadas en el centro de la ciudad. Las nuevas universidades fueron la esencia de lo que en la actualidad llamamos Renacimiento del siglo XII, y resulta particularmente significativo que hacia 1120 existiera ya en Oxford una facultad de artes, pues esos cursos serían los que sentaran las bases del verdadero Renacimiento más de doscientos años después.

Ese protorrenacimiento no solo fue importante porque introdujo mejoras cualitativas en la enseñanza y en el uso escrito y hablado del latín, que se convirtió en la lengua franca o sagrada de una clase instruida compuesta principalmente, aunque no en su totalidad, por clérigos, sino porque también supuso una explosión cuantitativa. El número cada vez mayor de eruditos y letrados favoreció el enorme incremento de la producción de manuscritos, hasta entonces recluidos en los *scriptoria* de los monasterios, y supuso la aparición de centros de producción en las ciudades. Algunos copistas profesionales también eran verdaderos artistas, y sus miniaturas se convirtieron en un medio de divulgación de los conceptos artísticos. Aunque las únicas que hacían uso de esos códices y manuscritos eran las minorías letradas, sus miniaturas fueron conocidas y utilizadas por los pintores de los frescos de las iglesias, por los maestros del arte de las vidrieras, así como por escultores, albañiles y otros artesanos involucrados en el gigantesco programa de construcción y reconstrucción que se inició a principios del siglo XII y que transformó miles de iglesias y catedrales románicas en góticas. Vale la pena señalar que el coro nuevo de la catedral de Canterbury, que sustituyó a otro románico tras el incendio de 1174, con su corona añadida para albergar el sepulcro del asesinado Thomas Becket, contiene unas columnas de estilo corintio, cuyo origen no dudaríamos en situar en la Italia del siglo XV, si no fuera porque nos han llegado evidencias documentales de que son obra de Guillermo de Sens y, por tanto, de que pertenecen al último cuarto del siglo XII.

La creación de las universidades trajo consigo el momento y el lugar oportunos para la recuperación de

Aristóteles, el mayor filósofo enciclopédico y sistemático de la Antigüedad. Los primeros Padres de la Iglesia habían mirado a Aristóteles con recelo, tachándolo de materialista, a diferencia de Platón, al que veían como a un pensador más espiritual y como al precursor genuino de la ideología cristiana. En el siglo VI Boecio escribió un comentario entusiasta de Aristóteles, pero pocos lo imitaron, en parte porque sus textos se conocían solo en extractos o a través de recensiones. Pero las obras de lógica de Aristóteles empezaron a circular en Occidente en el siglo IX, aunque hasta 1130 aproximadamente no estuvieron disponibles con un carácter general. La *Ética* empezó a circular en traducción latina alrededor de 1200, y la *Política*, medio siglo más tarde; y por esa misma se tradujeron del árabe varios textos científicos, provistos de comentarios eruditos en esa misma lengua. Debido a su transmisión a través del islam, la Iglesia siguió considerando a Aristóteles una posible fuente de herejía, pero ello no impidió que los grandes filósofos del siglo XIII, Alberto Magno y Tomás de Aquino, elaboraran sus *summae* basándose en los principios aristotélicos. De hecho, ambos, y en particular Tomás de Aquino, hicieron uso brillantemente de Aristóteles, y ello supuso que el cristianismo se asentara sobre unas bases sólidas tanto de razón como de fe. La incorporación de ideas y métodos aristotélicos debe ser considerada el primer gran capítulo más o menos complejo en el largo relato de la recuperación de la cultura de la Antigüedad, y esto sucedió en el siglo XIII, antes de que empezara el Renacimiento propiamente dicho.

Si tantos elementos de lo que constituye el Renacimiento ya habían tenido lugar con anterioridad al

año 1300, ¿por qué tardó tanto ese movimiento en tomar impulso y convertirse en una realidad tangible? En este sentido, deberíamos buscar dos explicaciones, una económica y otra humana. Atenas, en sus mejores tiempos, fue un centro de riqueza comercial, el núcleo de una red de colonias marítimas; y el imperio alejandrino que la sucedió fue aún más vasto y dispuso de muchos más recursos; el Imperio romano, que heredó el de Alejandro e hizo de él su ala oriental, fue más extenso todavía, y dispuso de recursos que, comparativamente, no han sido igualados hasta los tiempos modernos. Tanta riqueza hizo posible no solo programas colosales de obras públicas y un generoso mecenazgo de las artes por parte del estado, sino la aparición de una clase social ociosa provista de grandes medios capaz de patrocinar y de practicar esas artes. El Imperio romano fue una entidad física, jurídica y militar de proporciones monumentales, que acumuló y gastó ingentes cantidades de dinero, de las que también salieron beneficiadas las artes y la literatura.

Cuando toda esa entidad monumental se vino abajo irremisiblemente, debido en parte a la hiperinflación –a la incapacidad de mantener una moneda fuerte–, el grueso de la producción económica de los territorios que componían el Imperio de Occidente cayó en picado durante los siglos VI y VII en una depresión, de la que se recuperó muy lentamente y no sin que se produjeran recaídas periódicas. Aun así, cuando la economía occidental empezó a tomar fuerza, lo hizo a partir de unas bases fundamentalmente mucho más prometedoras que las que existieran en la Antigüedad. Los griegos fueron muy creativos y, en consecuencia, tuvieron unos científicos e ingenieros geniales, y los romanos fueron

capaces de aprovechar sus obras para llevar a cabo proyectos a una escala que incluso para los patrones actuales resulta impresionante y que a los ojos del hombre medieval parecía sobrehumana. Pero en la monumentalidad romana había algo sospechoso: se había forjado más con el poder de la fuerza física que con el del intelecto. Las fortificaciones, las carreteras, los puentes, los grandes acueductos, los magníficos edificios municipales y estatales, se construyeron gracias a un número ingente de trabajadores forzados o de condición servil, cuya fuerza física era la principal fuente de energía. Las cuadrillas de esclavos, incrementadas constantemente por las guerras de conquista, estaban siempre disponibles en un número casi ilimitado. El freno al desarrollo de nuevas técnicas de ingeniería capaces de oponerse a la fuerza bruta de unas murallas y contrafuertes inmensamente gruesos, fue continuo. De hecho, existen pruebas desconcertantes de que las autoridades romanas fueron reacias a utilizar métodos que supusieran un ahorro de mano de obra, incluso cuando era posible, por temor al desempleo y al descontento de la población. Comparada con la riqueza de la república romana en sus mejores momentos, su tecnología era mínima, apenas superior a la de la Atenas clásica, y confinada en gran medida al ámbito militar. Incluso en la marina, los romanos hicieron un uso lamentablemente escaso del arte de la navegación, prefiriendo recurrir a galeotes de condición servil. La tecnología sufrió un estancamiento, y a finales de la época imperial, a medida que la inflación llegaba a su punto álgido, experimentó incluso un retroceso.

La Europa medieval no gozó de lujos similares en materia de mano de obra. Debido al impacto de las

doctrinas cristianas, la esclavitud decayó primero poco a poco y luego precipitadamente, sobre todo en el norte germánico, y más tarde incluso en el sur mediterráneo. Cuando se escribió el *Domesday Book* (1087), el número de esclavos registrados en Inglaterra era muy pequeño. La mayoría de hombres y mujeres eran *glebae adscripti*, vinculados a las tierras de un lugar en concreto en virtud de complejas obligaciones feudales, reforzadas en su momento por una serie de leyes estatutarias que prohibían la libertad de movimientos. Los campesinos tenían serias dificultades para poder acudir en tropel a las ciudades y crear un mercado de trabajo. Los trabajadores no cualificados también escaseaban y, en consecuencia, los proyectos de construcción más ambiciosos no tardaron en encontrar dificultades. Cuando a finales del siglo XIII Eduardo I de Inglaterra se embarcó en la ardua empresa de la construcción de un enorme castillo al norte de Gales, entró en conflicto con las autoridades eclesiásticas, que estaban reconstruyendo sus catedrales, a la hora de conseguir los servicios de un número limitado de proyectistas experimentados e incluso de albañiles. Las repercusiones de la escasez de mano de obra quedan reflejadas en los elevados costes reseñados en los libros de cuentas de las obras del rey. En Francia sucedió algo parecido. La peste negra, a mediados del siglo XIV, redujo la población de Europa occidental entre un veinticinco y un treinta por ciento, lo que provocó una mayor escasez de mano de obra, incluso en zonas agrícolas y portuarias.

Todo ello provocó que se instituyeran importantes incentivos, que fueron en aumento durante la Alta Edad Media, destinados a mejorar la maquinaria sustitutoria de la mano de obra y a desarrollar otras fuentes de

trabajo alternativas al hombre. Algunos inventos medievales fueron muy sencillos, pero no por ello menos importantes, como, por ejemplo, la carretilla. Los romanos tardaron muchísimo en hacer un uso eficaz del caballo; solo lo lograron gracias al empleo de un yugo propio de bueyes o de un arnés que consistía fundamentalmente en una cincha atada alrededor del pecho del animal. Los campesinos medievales, en cambio, desarrollaron en el siglo XII los ejes, muy poco usados por los romanos, y las correas; y transformaron esa cincha atada alrededor del pecho tan poco eficaz en un collar de caballos acolchado y rígido, multiplicando por cinco el poder de tracción del animal. Para soportar el peso de un caballero medieval, con la imponente carga de su armadura, los franceses criaron los caballos más fuertes conocidos hasta entonces, que evolucionaron hasta producir los caballos de tiro actuales. Esos briosos animales, sustituidos por los bueyes en las tareas del campo, duplicaron ampliamente la producción agrícola, y permitieron a los campesinos sustituir los arados de madera por los de hierro, incrementándola aún más. Este tipo de caballerías podían arrastrar carros de mayor envergadura, equipados con un eje frontal giratorio y ruedas huecas mucho más eficaces. En la Inglaterra del siglo XIV, el coste del transporte en carro, cuando el viaje de regreso podía efectuarse en el mismo día, bajó a razón de un penique por tonelada y milla, y la construcción de numerosos puentes hizo que los desplazamientos por vía terrestre fueran competitivos por primera vez con los fluviales.

Los romanos conocían el molino de agua y construyeron algunos de grandes dimensiones. Pero tardaron en hacerlo, pues preferían utilizar esclavos,

asnos y caballos para proveerse de energía; se cuenta que el propio emperador Vespasiano (69-79 d.C.) fue contrario a la difusión del empleo de la energía hidráulica porque habría producido desempleo. La escasez de hierro también fue la causa de que los romanos se mostrasen reacios a reemplazar las ineficaces herramientas de madera por las de este metal. En la Edad Media, la producción de hierro creció vertiginosamente, abaratándolo y poniéndolo a disposición de distintos usos, entre ellos la fabricación de herramientas. Fueron las herrerías medievales las que, por primera vez, produjeron también hierro fundido, de incalculable valor para aprovechar todo tipo de recursos energéticos. Por esa razón se construyeron muchos más molinos de agua. En Inglaterra, al sur de Trent, el *Domesday Book* contabiliza la existencia de 5.624. Poco a poco, los molinos movidos por energía hidráulica fueron utilizándose para serrar la madera, abatanar el paño, triturar minerales, en las fraguas y en las explotaciones mineras. Su ubicuidad e importancia queda reflejada en leyes complejas que regulan el control de los ríos. Más aún, a partir del siglo XII, a la energía hidráulica se unió la eólica para hacer girar los pesados engranajes de la maquinaria utilizada para la pulverización de los metales. Fueron construidos numerosos molinos de viento, desconocidos por los romanos, a menudo de gran tamaño. Sólo en los Países Bajos se contabilizaron alrededor de ocho mil, que fueron utilizados para moler grano, así como para bombear el agua, permitiendo que se llevaran a cabo obras de drenaje que incrementaron el número de las tierras cultivables, proceso este que tuvo lugar en muchos otros países de Europa.

El complicado sistema que tenían los molinos de

viento de suministrar energía a través de sus aspas estaba emparentado directamente con el desarrollo de la energía suministrada por las velas de los barcos, y permite explicar por qué los marineros medievales fueron tan capaces de mejorar el sistema de transporte marítimo heredado de los romanos, confinado fundamentalmente a las galeras movidas por remos. La rueda dentada, movida exclusivamente por las velas, hizo su aparición en el siglo XIII, sobre todo en las aguas septentrionales dominadas por la Liga Hanseática. Su sucesora en el siglo XIV fue la carabela portuguesa, navío de dos o tres mástiles provisto de velas latinas, infinidad de cubiertas y un enorme casco –en lo esencial como los veleros modernos–, que a menudo pesaba 600 toneladas o más, y que era capaz de transportar un cargamento igual a su propio peso. Estos barcos eran capaces de adentrarse y cruzar el Atlántico y, en último término, así lo hicieron gracias a la invención del compás magnético, de los relojes mecánicos y de las cartas de navegación, que fueron perfeccionándose con el paso del tiempo.

Con la revolución de las técnicas de navegación y el perfeccionamiento del transporte terrestre, el comercio interior y exterior de Europa se duplicó prácticamente en cada generación. Este último, especialmente el mantenido con Oriente, trajo consigo, cada vez con más frecuencia, la aparición de plagas y epidemias, como la conocida peste negra (1348-1349), que diezmaron a la población. Pero no existe prueba alguna de que esas plagas interrumpieran el proceso de producción de riqueza, antes bien es probable que a la larga lo aceleraran, pues incentivaron aún más el uso de energía no humana, de metales y de mecanismos que permitían el ahorro de la mano de obra. Al mismo tiempo, la

expansión comercial trajo consigo otras prácticas de carácter secundario, tales como el desarrollo de los seguros y de la banca, a una escala cada vez mayor, favorecidas por la invención de nuevas técnicas, como, por ejemplo, los libros de registro divididos en dos partidas.

De este modo, vemos cómo en la Alta Edad Media la riqueza creció cuantitativamente más que nunca a lo largo de la historia, concentrándose a menudo en ciudades que se especializaron en los nuevos puestos de trabajo creados por la banca y el comercio a gran escala, como Venecia y Florencia. Este tipo de ciudades se hallaban situadas principalmente en los Países Bajos, en el valle del Rin y en el norte y centro de Italia. A medida que iban acumulando riqueza, los individuos que conseguían amasar una fortuna se daban el gusto de convertirse en mecenas de la literatura y de las artes, y a ellos se unieron los reyes, los papas y los príncipes, que encontraron la forma de imponer tributos sobre las nuevas riquezas de sus súbditos. Pero esa riqueza no habría podido provocar por sí sola el fenómeno que nosotros conocemos por Renacimiento. El dinero puede gobernar al arte, pero ese gobierno será en vano si no existen artesanos capaces de realizarlo. Afortunadamente, existen pruebas por doquier de que durante la Alta Edad Media Europa entró en un período que los economistas actuales denominarían de tecnología intermedia. En particular en los Países Bajos, Alemania e Italia, surgieron miles de talleres de todo tipo, que se especializaron en el trabajo de la piedra, el cuero, el metal, la madera, el yeso, los productos químicos y los tejidos, produciendo una gran variedad de artículos de lujo y de maquinaria. Fueron principalmente las familias

que trabajaban en esos talleres las que produjeron los pintores y tallistas, los escultores y arquitectos, los escritores y decoradores, los profesores y eruditos responsables de la gran expansión cultural que caracterizó los albores de la Edad Moderna.

Hubo un aspecto en el que el desarrollo de la tecnología intermedia tuvo unas repercusiones directas, e incluso explosivas, dentro de esa proliferación cultural. En realidad, fue el hecho cultural más significativo de toda la época. Se trata de la invención de la imprenta, seguida de su rapidísima expansión. Los romanos produjeron una gran cantidad de obras literarias, pero, como en muchos otros campos, se mostraron marcadamente conservadores a la hora de publicarlas. Conocían el códice –esto es, una serie de hojas dobladas o cortadas, cosidas entre sí y encuadernadas–, pero siguieron fieles al anticuado rollo o volumen como modelo habitual de libro. Fueron los primeros cristianos los que se decantaron por el códice, y la sustitución de los rollos por los códices más sofisticados fue un proceso que se llevó a cabo en la llamada «edad oscura». Lo que los cristianos copiaron de los romanos para encuadernar los códices fue una versión de la prensa de vino.

El material sobre el que originariamente escribían los romanos era el papiro, que se obtenía de las hojas secas de una planta que crece a orillas del Nilo, y de este término procede la palabra actual «papel». Pero entre el 200 a.C. y el 300 d.C. el papiro se sustituyó por la vitela, una piel de vaca curtida con cal, que se pulía con cuchillos y piedra pómez, o el pergamino, hecho con los desperdicios de la piel de ovejas o cabras. La vitela era un material de lujo, de larga duración, y se usó durante la Edad Media para copiar los manuscritos más selectos.

En realidad, su uso se extendió durante el Renacimiento, incluso para trabajos de imprenta, aunque se requerían cuidados especiales para obtener un resultado satisfactorio. El pergamino era más barato, pero igualmente duradero, y continuó empleándose para determinados documentos legales hasta mediados del siglo XX. Sin embargo, durante la Edad Media, ambos fueron sustituidos en gran medida por el papel, o pergamino de tela, como se llamó originariamente. Comportaba un proceso industrial de transformación de materiales de fibra, como la paja, la madera, el lino o el algodón, en una pulpa que se extendía en hojas sobre una estructura de alambre. Esta técnica, procedente de China, fue introducida en Europa por los árabes a través de España y Sicilia. En torno a 1150 los españoles habían mejorado el proceso original al desarrollar un molino de estampación, movido manualmente, que tenía una rueda y unos alzadores que levantaban y dejaban caer unos mazos dentro de unos morteros. Ya en el siglo XIII los molinos para la fabricación de papel utilizaban energía hidráulica, y el liderazgo de esta industria pasó a Italia, donde en torno a 1285 se extendió la costumbre de coser una figura de alambre al molde para realizar filigranas. El papel, fabricado con eficacia, resultaba más barato que cualquier otro material utilizado hasta entonces para escribir. Incluso en Inglaterra, que estaba muy atrasada comercialmente, en el siglo XV una hoja de papel (ocho octavos de página) costaba solo un penique.

La disponibilidad de papel barato en grandes cantidades fue el factor clave para que la invención de la imprenta de caracteres móviles se convirtiera en el acontecimiento tecnológico más importante del

Renacimiento. La impresión mediante moldes de madera era una idea muy antigua: los romanos utilizaron esta técnica en el sector textil, y el Imperio mongol la empleó para fabricar papel moneda. Hacia el año 1400, en Venecia y en el sur de Alemania se usaban los moldes para imprimir naipes y estampas. No obstante, la principal novedad fue la invención de los tipos móviles, que tenían tres ventajas: se podía utilizar repetidamente hasta que se gastara; los tipos se podían renovar fácilmente, pues se extraían de un molde; y además comportaba una total uniformidad de caracteres. Su invención se debe al trabajo de dos orfebres de Maguncia, Johannes Gutenberg y Johannes Fust, entre los años 1446 y 1448. En 1450 Gutenberg empezó a trabajar en una Biblia impresa, conocida como la Biblia de Gutenberg o la Biblia de las cuarenta y dos líneas (que era el número de renglones que tenía cada página), que quedó concluida en 1455, convirtiéndose en el primer libro impreso del mundo. Gutenberg tuvo que solucionar todos los problemas relativos a la talla de los punzones, a la fundición de los caracteres, a la confección de matrices, a la disposición del papel y la tinta, y a la propia impresión, para lo que usó una variante de la prensa a rosca. El resultado fue un libro que maravilló a todos aquellos que lo vieron y usaron por primera vez, debido a su claridad y calidad, y constituye un triunfo de la mejor artesanía alemana del siglo XV.

La tipografía de caracteres móviles es, por tanto, un invento alemán, que más bien vacía de contenido la etiqueta de «Renacimiento italiano». Los alemanes no tardaron en sacar provecho de esas nuevas posibilidades para la realización de libros religiosos, especialmente Biblias, obras de consulta, así como textos clásicos poco

comunes. La primera enciclopedia impresa, el *Catholicon*, hizo su aparición en 1460, y al año siguiente un impresor de Estrasburgo, Johann Mentelin, realizó una Biblia para seglares, a la que siguió una Biblia en alemán, que fue el primer libro impreso en lengua vernácula. Colonia tuvo su propia imprenta en 1464, y Basilea dos años más tarde. Esta última ciudad se hizo célebre rápidamente por sus doctas ediciones de los clásicos, y más tarde por ser Desiderius Erasmus (Erasmo de Rotterdam), el humanista holandés, su asesor literario. Nuremberg tuvo su primera imprenta en 1470, convirtiéndose muy pronto en el primer centro del comercio internacional del libro; Anton Koberger dirigía en esta ciudad veinticuatro imprentas y poseía una red de conexiones por toda Europa con comerciantes y eruditos. En Augsburgo se construyeron las nuevas imprentas junto a la abadía de San Ulrico, que contaba con uno de los *scriptoria* más famosos de Europa. Parece que el conflicto comercial entre los *scriptoria* y las nuevas imprentas fue muy pequeño, pues los primeros concentraban su trabajo en los libros de lujo, caracterizados por una complejidad y belleza cada vez mayores, y a menudo ilustrados por artistas de renombre, y las segundas se concentraban en la cantidad y en el precio. Así, el primer best-séller en el nuevo mundo de la imprenta fue la obra de Tomás de Kempis *De imitatione Christi*, que alcanzó las noventa y nueve ediciones en los treinta años comprendidos entre 1471 y 1500.

A pesar de no ser los primeros en imprimir libros, los italianos se hicieron pronto con el liderazgo de la nueva técnica debido a que poseían una gran industria papelera, experiencia en la estampación de moldes y una importante tradición de *scriptoria*. Cerca de Roma, el

monasterio benedictino de Subiaco mantenía relaciones con Alemania, y en 1464-1465 encargó a dos impresores de ese país, Sweynheym y Pannartz, la instalación de imprentas en su *scriptorium*. En Alemania estos aparatos tenían un grave inconveniente para su comercialización internacional. Gutenberg y otros colegas suyos alemanes basaron su tipografía en la imitación de los rasgos caligráficos de la escritura oficial, tomando como modelo los caracteres góticos alemanes de mediados del siglo XV (conocidos posteriormente en Inglaterra con el nombre de «black letter»). Pero fuera de Alemania los lectores encontraban esa caligrafía incómoda y difícil de entender. A los impresores alemanes llegados a Subiaco se les ordenó realizar los caracteres siguiendo los cánones caligráficos de los humanistas italianos del siglo XV, que a su vez se basaban en el tipo admirablemente claro de la minúscula carolingia. Esta letra se conoció como romana, y constituiría el verdadero tipo del Renacimiento.

El rey Carlos VIII de Francia envió a Maguncia en 1468 al maestro de la Real Casa de la Moneda de Tours, Nicolas Jenson, para que aprendiera el nuevo arte de la impresión. Pero este, en lugar de regresar a Francia, se quedó en Venecia, donde estableció la imprenta más famosa del mundo. Diseñó unos modelos soberbios de caracteres romanos, que se imitaron por toda Europa. A partir de 1490 sus imprentas rivalizaron en Venecia con las de Aldo Manuzio, quien no solo diseñó un tipo griego muy práctico para editar textos clásicos en versión original, sino que también diseñó y popularizó un tipo basado en la escritura manual en cursiva usada por la cancillería papal durante el siglo XV. Se caracterizaba por una marcada inclinación a la derecha y enlaces

exagerados, y el tipo basado en él recibió el nombre de bastardilla o cursiva. Aldo lo utilizó por primera vez en 1501, pero usando solo letras mayúsculas. Las minúsculas aparecieron en torno a 1520, editándose algunos libros enteramente en cursiva. Más adelante, fue implantándose sin ninguna dificultad el uso que actualmente se le da para enfatizar, contrastar y citar.

La rapidez con la que se extendió la imprenta, la calidad y cantidad de su producción, y la extraordinaria inventiva mecánica que desplegó, constituyeron en su conjunto una especie de revolución industrial. En 1500, cuando aún no habían pasado cincuenta años desde la aparición del primer libro impreso, podían encontrarse compañías editoras en más de sesenta ciudades alemanas, y solo en Venecia había ciento cincuenta imprentas. Los operarios alemanes llevaron la imprenta a Utrecht, en Holanda, en 1470; a Budapest, en Hungría, en 1473; y a Cracovia, en Polonia, en 1474. En 1473 la imprenta llegó a Valencia, y un cuarto de siglo más tarde, bajo el mecenazgo del cardenal Francisco Jiménez de Cisneros, se inició en España la producción de la obra que se considera actualmente uno de los libros más impresionantes jamás imaginados, la *Biblia políglota complutense*, escrita en cinco lenguas antiguas, a saber: hebreo, siríaco, latín, griego y caldeo, desarrollando los textos en columnas paralelas. En el extremo opuesto del mercado, Manuzio producía textos latinos a bajo precio, asequibles para los eruditos con menos recursos. El desarrollo de la imprenta en lenguas vernáculas fue un modo de ampliar el mercado. Así, William Caxton, que aprendió a imprimir en Colonia y estableció sus primeros talleres en Brujas en 1474, hizo llegar a Inglaterra la imprenta en 1476, prestando atención

principalmente a los lectores de obras en lengua vernácula. De los aproximadamente noventa libros que publicó, setenta y cuatro estaban en inglés, y veintidós de ellos eran traducciones suyas.

El comercio editorial, por tanto, podía definirse como la primera industria paneuropea verdaderamente eficaz e innovadora. Los anuncios de libros hicieron su aparición en 1466, y un poco más tarde lo hicieron los catálogos de los editores. El impacto cuantitativo fue arrollador. Antes de la invención de la imprenta, solo las bibliotecas más grandes contaban con unos seiscientos volúmenes a lo sumo, y el número total de libros existentes en Europa no llegaba a los cien mil. En 1500, cuarenta y cinco años después de la aparición del libro impreso, se calcula que la cifra total rondaba los nueve millones.

Por lo tanto, el marco de lo que llamamos Renacimiento fue un crecimiento acumulativo y una expansión de riqueza que no se habían producido con anterioridad en toda la historia de la humanidad, y el desarrollo de una sociedad en la que la tecnología intermedia se convertiría en la norma, provocando a su debido tiempo una revolución sorprendente por la manera en que los escritos se publicaban y distribuían. Pero eso no significa que el Renacimiento fuera solo un fenómeno de caráctereconómico o tecnológico. No habría podido ser lo que fue sin el avance experimentado en estos dos campos, por lo que primero ha sido necesario describir sus antecedentes materiales. Pero debemos tener presente que el Renacimiento fue en sus orígenes un hecho de hombres, impulsado en su avance por ciertos personajes de gran talento, que en algunos casos rozaban la genialidad. Así que ahora dirigiremos nuestra atención hacia el aspecto humano, y en primer

lugar, hacia los escritores.

Segunda parte
El Renacimiento en la literatura y la erudición

El Renacimiento fue una creación de individuos, y en cierto sentido giró en torno al individualismo. El primero de esos individuos, y también el más importante, fue Dante Alighieri (1265-1321). Era florentino, como cabría esperar, dado que Florencia desempeñó un papel más destacado que cualquier otra ciudad durante el Renacimiento. Dante simboliza además la paradoja fundamental del Renacimiento, pues, aunque su primordial característica fue la recuperación y el conocimiento de los antiguos textos griegos y latinos, así como la composición de obras en un latín elegante, se caracterizó también por la maduración, la reglamentación y el uso de las lenguas vernáculas, especialmente el italiano. Conocemos muy poco acerca de los primeros años de la vida de Dante, excepto que sus padres fallecieron antes de que cumpliera los dieciocho años. Fue prometido en matrimonio a los doce y se casó en 1293, cumplidos ya los veintiocho. De acuerdo con la arraigada costumbre italiana, el matrimonio era un asunto familiar de poca relevancia emocional. Se cree que su vida sentimental propiamente dicha empezó en 1274, a los nueve años, cuando vio por primera vez a su Beatriz (Bice Portinari, hija de un respetable ciudadano florentino). Entregó su vida poética a la presencia de esa mujer y, a partir de 1290, cuando ella murió, a su recuerdo; en cierto sentido, le dedicó toda su vida y todo su trabajo.

Encontramos tres elementos fundamentales en la educación de Dante. El primero, la influencia de los padres dominicos de Florencia, con los que estuvo estudiando durante el decenio de 1290. Por aquel entonces, el gran maestro y escritor dominico, santo Tomás de Aquino, ya había fallecido, y su trabajo había

quedado concluido, por lo que Dante pudo absorber toda la doctrina aristotélica tal como la recibió y cristianizó el santo. El aristotelismo tomista da estructura a su obra, otorgándole coherencia interna y rigor intelectual. El segundo elemento fue la influencia de Brunetto Latini, el experto en materias clásicas que Dante tuvo como mentor. También era un aristotélico, y la primera parte del Libro Segundo de su obra maestra, *Li Livres dou Trésor*, escrita en lengua de oíl porque el italiano no se consideraba todavía apropiado para un trabajo reflexivo, contiene una traducción de la *Ética* de Aristóteles, que constituye una de las primeras traducciones a una lengua vernácula europea. Gracias a Brunetto Latini pudo Dante comprender la importancia de la retórica, es decir, la capacidad de exponer un argumento y de utilizar el latín –o cualquier otra lengua– con firmeza y elegancia a la vez. También fue a través de Latini como llegó a conocer Dante al menos parte de la obra de Cicerón y Séneca. Por lo que respecta a Virgilio, el sucesor épico de la *Ilíada* y la *Odisea* de Homero, y especialmente a su *Eneida*, hay que señalar que nunca llegó a caer en desuso, ni siquiera en los tiempos más tormentosos de la época oscura, pues siempre encontró defensores dentro del cristianismo. Pero otros cristianos, entre ellos personalidades de gran relevancia como san Jerónimo y san Agustín, lo condenaron calificándolo de arquetipo del paganismo. Latini, sin embargo, enseñó a Dante que se debía leer a Virgilio y disfrutar de su obra, y así, en la *Divina Comedia*, que puede considerarse una sucesora cristiana de la *Eneida*, Dante hace aparecer a Virgilio como su guía a través del Infierno y el Purgatorio. Sin embargo, su ortodoxia cristiana hace que lo excluya del Paraíso permitiendo, no obstante, que el poeta latino

entre en el Limbo.

El tercer elemento de peso en la educación de Dante fue la influencia y el estímulo de su amigo y casi coetáneo Guido Cavalcanti, otro conocedor del clasicismo, cuya pasión, sin embargo, era la promoción del italiano. Él fue quien convenció a Dante de que usara la forma florentina o toscana de la lengua italiana para escribir sus obras. Con el paso del tiempo, Dante aportó a través del *Convivio*, escrito en italiano, y de *De vulgari eloquentia*, escrita en latín, la primera gran apología renacentista de una lengua vernácula, presentada como vehículo perfectamente apto para escribir obras bellas y de importancia. El último de estos libros contiene una frase profética acerca del italiano: «Será la nueva luz, el nuevo sol que amanece cuando el otro, ya anticuado, se ponga, e iluminará a todos aquellos que están en las tinieblas y la oscuridad porque el viejo astro nunca les prestó su luz». Se trata de un reconocimiento muy sagaz por su parte de que las masas nunca podrían adquirir un buen dominio del latín, si bien podían aprender a leer en la lengua que hablaban. Sin embargo, todavía más significativo fue el ejemplo que nos dio en la *Divina Comedia*, escrita toda ella en italiano, demostrando que la lengua común toscana podía utilizarse para escribir la más exquisita de las poesías y para tratar temas de la importancia más sublime. Hasta la aparición de Dante, el toscano era uno más de los múltiples dialectos italianos y no existía una lengua italiana escrita que fuera aceptada como tal en toda la península. Sin embargo, a partir de Dante, el italiano escrito (al modo toscano) se convirtió en un hecho. Prueba de ello es que los italianos del siglo XXI, así como los extranjeros con un cierto dominio de dicho idioma, pueden leer prácticamente

toda la *Divina Comedia* sin mayor dificultad. Ningún otro autor ha tenido nunca tanta repercusión en una lengua moderna.

La *Divina Comedia* de Dante, que nos describe su viaje por el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso, y todo lo que allí ve, es una obra épica cristiana sobre el pecado y la virtud, el premio y el castigo. Cita un sinfín de personajes, muchos de ellos contemporáneos de Dante. Nuestro autor entró en 1294 en la política de Florencia, una ciudad muy politizada y que estaba profundamente comprometida con la causa de los güelfos o defensores del papa. Florencia se encontraba dividida en dos facciones, como la mayoría de las ciudades italianas, y el grupo al que pertenecía Dante, contrario al excesivo triunfalismo del papa Bonifacio VIII, fue el perdedor, por lo que el poeta fue condenado al destierro en 1301, sentencia que fue corroborada en 1315. Las luchas de facciones existentes en las ciudades italianas eran crueles e incluso mortales. A Dante le fueron confiscadas sus propiedades y él mismo fue condenado a morir en la hoguera si regresaba a la ciudad. Pasó, pues, la mayor parte de su vida en el exilio, principalmente en Ravena, donde falleció; y en unos versos conmovedores se lamenta de lo amargo que resulta «comer el pan de otro y usar una escalera ajena para subir a dormir».

Aun así, es muy poca la amargura que rezuma su *Divina Comedia*. Dante era un hombre de una magnanimidad excepcional, con una gran compasión por la humanidad en general y por las personas en particular; además, supo comprender la naturaleza del amor divino que impregna el universo dándole sentido. Su poema es moral y didáctico a la vez que sencillo en muchos aspectos, como el gran retablo de una catedral medieval.

Trata la fe cristiana con una seriedad imponente y no intenta en ningún momento atenuar las miserias de los condenados o las penas del purgatorio. En este sentido, Dante fue un hombre medieval, educado para sentirse seguro a una escala gigantesca, pero exento de dudas en torno a los mecanismos del universo tal como los definía la Iglesia. Pero también era un narrador provisto de ilimitados recursos y un poeta genial. Su relato avanza a un ritmo grandioso y está lleno de episodios deliciosos, sorprendentes unos y aterradores otros, iluminados por ráfagas de vivos matices verbales y de lo que solo podríamos catalogar de auténtica inspiración.

Por otra parte, Dante no fue solo un hombre del medievo; también fue un hombre del Renacimiento. Adoptó una posición muy crítica frente a la Iglesia, igual que hicieron muchos eruditos después de él. Pese a ser güelfo, quedó gratamente impresionado por el emperador alemán Enrique VII, que visitó Italia en 1310 y convirtió a Dante a la idea de una monarquía universal. Así lo expresa en su tratado *De monarchia*, escrito en latín, que a la muerte del poeta fue condenado por herético. Dante fue un hombre de mucha fe. Hizo suyo el sentido fundamental del cristianismo medieval, según el cual el único camino para conseguir la paz personal era someterse a la voluntad divina, por muy difícil que pudiera resultar a veces. Pero tenía un espíritu crítico acorde con los nuevos tiempos que estaban llegando. Podía captar la esencia de las cosas con una visión penetrante. Todos, hombres y mujeres, ricos y pobres, más cultos y menos cultos, podían encontrar algo en él, y leer o escuchar sus versos con admiración. La celebridad le llegó al poco tiempo de fallecer y continuó aumentando vertiginosamente. Muy pronto, Florencia,

la ciudad que lo había desterrado, empezó a pelearse con Ravena por la custodia de sus venerables restos mortales, ahora valiosísimos. Dante no solo fue el impulsor de la lengua italiana como vehículo de expresión de las artes cultas; en cierto modo, fue el impulsor del propio Renacimiento entendido como una nueva era de esfuerzo creativo por parte de algunos hombres provistos de unas dotes desconocidas hasta entonces. Se convirtió en modelo, antorcha y mentor, tal como Virgilio lo fuera para él, en una fuente de energía revitalizadora para talentos de segunda fila, y en un gigante excepcional contra el que los más ambiciosos podían medir sus fuerzas. A partir de Dante, daría la impresión de que nada era inalcanzable para el hombre.

Así lo creía otro toscano, Giovanni Boccaccio, nacido en 1313, aún en vida de Dante, destinado por su padre, mercader de profesión, a los negocios. Con tal propósito fue enviado a Nápoles, pero, al igual que Dante, allí encontró el amor de su vida, Fiammetta, que aflora reiteradamente en su obra como un palimpsesto. Fue el heredero de Dante por su habilidad en el manejo de una lengua que acababa de alcanzar la madurez, así como por su incomparable destreza narrativa. Su madre era francesa, y él asumió en su obra el legado de los relatos caballerescos del medievo francés. Tomó de los trovadores la *ottava rima*, dándole un rango literario y convirtiéndola en la estrofa más dinámica de la literatura italiana. Su *Decamerón*, precedido únicamente por la *Divina Comedia* en el orden de preferencias de la Europa renacentista, fue fruto de la peste negra de 1348. El autor nos presenta a siete muchachas y tres jóvenes que abandonan Florencia para escapar de la epidemia. Se instalan en el campo durante quince días, diez de los

cuales los pasan contando cuentos, hasta un total de cien. Cada cuento concluye con una *canzone*. La obra es, pues, una colección de cuentos y poemas que otros autores con menos inventiva usaron como fuente de inspiración durante los dos siglos siguientes. No fue del agrado de la Iglesia ni de los sectores más reaccionarios de la sociedad, ya que constituía un enfoque demasiado liberal de los modos de vida y de la ideología de las generaciones más jóvenes y contrastaba con los formalismos y la rigidez del pasado. Al resto del público le gustó precisamente por esa razón. Es, por lo tanto, un libro «progresista», precursor de una tendencia en alza, el Renacimiento.

Boccaccio muestra la cualidad característica del Renacimiento de hacer muchas cosas distintas y todas con destreza y brillantez. Prestó sus servicios como consejero municipal y como embajador en numerosas ocasiones, ante el papa y en Alemania; fue hombre de mundo y cortesano, pero también erudito y escritor. Su energía creativa fue prodigiosa y su producción amplísima. Un grupo de eruditos italianos ha tardado casi cuarenta años en preparar una edición completa de sus obras, provista de un aparato crítico exhaustivo, que pone de manifiesto, quizá por vez primera, la magnitud y el volumen de su creación. Su primera novela, *Filocolo*, considerada en otro tiempo una obra menor, tiene en realidad más de seiscientas páginas y fue leída en toda Europa. También fue autor de otras nueve obras de ficción escritas en italiano.

En homenaje a Dante escribió una biografía suya que alcanzó una amplia difusión con numerosas ediciones y resúmenes. Pero Boccaccio profundizó mucho más que el maestro en el *corpus* de obras literarias de la

Antigüedad que empezaban a salir a la luz. Entre 1360 y 1362 hospedó a Leonzio Pilato y consiguió que lo nombraran lector de griego del *Studio*, nombre que se daba en aquella época a la Universidad de Florencia. Se encargó de que Pilato hiciera una traducción resumida de Homero al latín, que constituyó el punto de partida para que él y otros muchos eruditos (incluido Petrarca) iniciaran su andadura por el mundo de la literatura griega clásica. Colaboró en el proceso de recuperación de los textos originales de Marcial, Apuleyo, Varrón, Séneca, Ovidio y Tácito. Concretamente el redescubrimiento de este último se debió en gran parte a él. También tradujo a Tito Livio al italiano y escribió varios manuales, entre ellos dos imponentes enciclopedias clásicas. Una es una topografía del mundo antiguo, en la que se enumeran, por orden alfabético, todos los lugares, como, por ejemplo, bosques, fuentes, lagos y mares, que se citan en la literatura griega y latina. Para ello se sirvió de Plinio el Viejo, de varios geógrafos romanos como Pomponio Mela y Vibio Secuestre, y de otros textos clásicos, explayándose con entusiasmo, por ejemplo, acerca de Pietole, lugar de nacimiento de Virgilio.

Más importante aún fue su fantástica compilación titulada *Genealogías de los dioses paganos*, un catálogo de todas las divinidades mencionadas por los clásicos de la Antigüedad. Algunas veces se equivocó al leer los textos o los entendió mal, inventándose personajes como, por ejemplo, Demogorgón, que llegaron así a tener una riquísima vida propia. Pero para la mayoría del público, ávido de comprender la literatura del pasado, esos volúmenes fueron como un regalo del cielo. Se convirtieron en fuente de información e inspiración no

solo para eruditos y escritores, sino también –y quizá eso sea aún más importante– para los artistas plásticos que buscaban temas para sus obras. El hecho de escribir con tanta profusión acerca de los dioses paganos a punto estuvo de malquistarlo con la Iglesia, pero él se defendió diciendo que los hombres y mujeres que los paganos adoraban no eran en absoluto dioses, sino meros seres humanos excepcionales cuyas hazañas habían sido inmortalizadas a través de innumerables narraciones, y que, por lo tanto, no representaban peligro alguno para la teología cristiana. En realidad, la obra de Boccaccio supuso, lo mismo que muchos otros materiales aparecidos gracias a la recuperación de la Antigüedad que trajo consigo el Renacimiento, un verdadero reto al monopolio ostentado por el cristianismo sobre los temas tratados por los artistas plásticos. Hasta la segunda mitad del siglo XIV, su repertorio fue prácticamente en su totalidad cristiano. Por supuesto, continuaron representando episodios de la vida de Cristo y de los santos, así como escenas del Antiguo Testamento hasta finales del siglo XVII e incluso después. Pero ahora tenían otra alternativa, en cierto modo incluso más atractiva, ya que la mitología clásica ofrecía muchas más posibilidades de mostrar la belleza –particularmente el porte de la mujer– y la *joie de vivre*, que las que ofrecía la continua insistencia del cristianismo en la piedad y el sufrimiento de los mártires. Esta fue una de las vías por las que el férreo control ejercido por la Iglesia sobre las artes visuales y, por ende, sobre las conciencias de los hombres y mujeres que no sabían leer, fue perdiendo paulatinamente su fuerza.

Pero esa no era, ni por asomo, la intención de Boccaccio. A la frivolidad de su juventud, durante la cual

escribió sus mejores obras de ficción, sucedieron una madurez y una vejez caracterizadas por una ponderación e incluso una devoción cada vez mayores. No podemos negar el hecho de que la intensidad de los sentimientos religiosos de los maestros de los siglos XIV y XV, e incluso los de otras épocas posteriores, sufrió continuas fluctuaciones. Tras el barniz cada vez más terrenal del Renacimiento se escondía una infraestructura medieval que salía a la luz en cuanto ese barniz se deslucía, tal como solía ocurrir con el paso del tiempo. A partir de Dante, todos los grandes artistas tendrían un pie puesto en el atractivo presente del Renacimiento y otro firmemente apoyado en el pasado medieval, lleno de supersticiones y de fe religiosa.

La doble personalidad, la cara de Jano, el tira y afloja entre pasado, presente y futuro, se encarnarían en el compañero de toda la vida de Boccaccio, Francesco Petrarca (1304-1374). Mayor que su amigo y mejor educado que él, Petrarca siguió una carrera intermitente al servicio del papado, que por entonces vivía exiliado en Aviñón, y como poeta demostraría también mayor dedicación y talento. Tuvo asimismo una musa, Laura (e incluso fue padre de una hija, pese a ocupar el cargo de canónigo), pero, a diferencia de Dante, poeta fundamentalmente épico, Petrarca fue un poeta lírico. Inventó distintos tipos de estrofa y su soneto sigue vivo como forma de expresión poética. Supo componer una serie de poemas breves, que ordenó de forma consecutiva, y reunirlos en una antología perfectamente cohesionada. Pues bien, su objetivo era vivificar el culto a la poesía, entendida como la máxima expresión artística, después de lo que, a su juicio, constituía un vacío que había durado todo un milenio. El mundo reconoció sus

esfuerzos y en 1341 fue coronado públicamente poeta en el Capitolio de Roma, como lo fueran sus antiguos predecesores, aunque él tuvo la precaución de depositar la corona de laurel sobre la tumba de san Pedro en la antigua basílica que llevaba su nombre.

Petrarca participó directamente en la recuperación de la cultura clásica a través de la búsqueda infatigable de manuscritos perdidos de autores clásicos en las bibliotecas de los viejos monasterios. Con frecuencia se afirma que el Renacimiento recibió un fuerte impulso con la llegada de manuscritos procedentes de Bizancio y, de hecho, así fue. Pero la mayor parte de esa literatura clásica había estado siempre en el mismo sitio, en rollos de pergamino casi deshechos y en códices antiguos cubiertos de polvo, conservados –en el mejor de los casos– por unos monjes tan devotos como ignorantes, desconocedores del tesoro que custodiaban. Petrarca viajó mucho más que Dante o Boccaccio. En 1333 lo hizo por la cuenca del Rin, Flandes, Brabante y Francia, visitando a otros eruditos y escudriñando las bibliotecas. En Lieja, por ejemplo, descubrió unas copias de dos discursos extraviados de Cicerón. En Verona, en 1345, tropezó con un hallazgo mucho más impresionante, las cartas de Cicerón a Ático, Bruto y Quinto (textos del gran orador cuya existencia se desconocía). Este descubrimiento lo persuadió de la necesidad de prestar mayor atención a la redacción de sus propias cartas, convirtiéndose así en el responsable de la recuperación de otro tipo de expresión artística. Sus epístolas se conservaron, se compilaron y se editaron, publicándose a su debido tiempo. A Petrarca le gustaba tanto la vida retirada del erudito como la actividad frenética y la compañía. Fue dueño de un retiro campestre en

Vaucluse, y posteriormente de otro en Arquà, en las colinas próximas a Venecia, donde su exquisita casa, adorada por Byron, Shelley y otros poetas románticos, evoca todavía su espíritu a los turistas que se toman hoy día la molestia de visitarla: es el Renacimiento mismo, construido en ladrillos, piedra y argamasa, pero también con un hálito de la Edad Media.

Los manuscritos llegados a nuestros días que Petrarca escribió de su puño y letra son, sin embargo, más evocadores y más sugestivos de lo que fueron los albores del Renacimiento. Petrarca no solo fue un gran poeta, sino también un calígrafo –un verdadero artista– dotado de una técnica profesional. Tres manuscritos en concreto, conservados en la Biblioteca Vaticana, manifiestan su pasión por el arte de la escritura. En 1357 transcribió su *Bucolicum Carmen* usando una minúscula gótica magnífica. Los trazos de la escritura están en negro, con algunas mayúsculas en azul, y una frase que aparece al final en rojo atestigua que están escritos por su propia mano. En 1370 utilizó otra minúscula gótica todavía más fina para copiar la totalidad de su códice, *De sui ipsius et multorum ignorantia*, firmando su obra («Scripsi haec iterum manu mea») en el revés del folio treinta y ocho. Más espectacular aún resulta el manuscrito original de su colección de versos, el *Canzoniere* o cancionero, que también está escrito en minúscula gótica, aunque no fuera copiado íntegramente por Petrarca, pues colaboró con él un copista profesional que se encargó de una parte. Por otro lado, el recto del primer folio tiene una primera inicial decorada con ramificaciones y hojas multicolores, realizada por la mano de Petrarca, que continuó corrigiendo y embelleciendo el manuscrito hasta su muerte. Todo lo

que fue la primera época del Renacimiento permanece vivo en esa noble página producida por la mente y los ágiles dedos del poeta.

Podemos considerar a Petrarca el primer humanista y, de hecho, fue el primer autor que puso en palabras la idea de que los siglos comprendidos entre la caída de Roma y el presente habían sido una época de oscuridad. En la universidad medieval, las siete «humanidades» habían sido las materias de estudio peor consideradas. Petrarca las situó a la cabeza, y les dio el siguiente orden. En primer lugar venía la gramática, basada en el estudio de las lenguas antiguas, tal como los clásicos las habían usado (incluyendo su correcta pronunciación). Ello implicaba el estudio y la imitación atenta de los grandes autores clásicos. Una vez alcanzado el dominio gramatical del lenguaje, podía aprovecharse para proceder al segundo estadio, la elocuencia o retórica. Este arte de la persuasión no constituía un arte en sí mismo, sino que tenía por objeto la adquisición de la capacidad de persuadir a otros –tanto a hombres como a mujeres– de que llevaran una buena vida. Según dijo Petrarca, «es preferible desear el bien que conocer la verdad». Así, la retórica desembocaría en la filosofía y la abarcaría. Leonardo Bruni (*c.* 1369-1444), el erudito más destacado de la nueva generación, subrayaba que fue Petrarca el que «abrió el camino para mostrarnos cómo adquirir el conocimiento», pero fue en tiempos de Bruni cuando se usó por primera vez el término *umanista*, fijándose en cinco sus materias de estudio, a saber: gramática, retórica, poesía, filosofía moral e historia.

Conviene tener presente que nunca, con anterioridad a la Reforma, los humanistas adquirieron una posición preponderante en las universidades, cuya organización

seguiría girando en torno al estudio de la teología, «la reina de las ciencias», y cuyos métodos educativos irían en consonancia con este principio. Los humanistas reaccionaron ante esta situación y desaprobaron no solo los programas de estudios de las universidades, sino también su dependencia de unos métodos académicos extremadamente formales basados en el debate público y un sistema de preguntas y respuestas a la hora de impartir el conocimiento. Supieron ver, con razón, que el sistema era ineficaz, que suponía una gran pérdida de tiemp, y que, además, exigía unas carreras de siete o más años (normalmente un estudiante de teología no podía esperar obtener su doctorado hasta los treinta y cinco años como mínimo, en una época en la que la media de vida se situaba en los cuarenta o incluso menos). El método impedía también que se instaurara una relación estrecha entre maestro y discípulo, y la idea de amistad en el estudio constituiría el eje en torno al cual girara la afición que sintieron los humanistas por el género epistolar.

De aquí que los humanistas fueran personajes marginales y, en cierto sentido, no académicos. Asociaron las universidades con el tipo de corporativismo cerrado que podríamos encontrar también en los gremios de artesanos. Según su punto de vista, las universidades desdeñaban el individualismo y la innovación. Los eruditos humanistas acostumbraban a viajar de un centro de aprendizaje a otro, recogiendo los frutos de cada uno de ellos.

Establecieron sus propias pequeñas academias particulares. En 1423 Vittorino da Feltre fundó una escuela en Mantua, en la que se enseñaba el nuevo programa humanista. Seis años más tarde, Guarino da

Verona hizo lo mismo en Ferrara. Los humanistas penetraron en las universidades como un elemento subversivo y contestatario. Pero también se vincularon con una serie de casas nobles y principescas que podían marcar sus propias reglas y estaban a menudo ávidas de acoger toda clase de innovaciones culturales. Uno de los humanistas más capacitados, Angelo Poliziano (1454-1494), que escribió sus obras con el nombre humanista profesional de Politianus, se convirtió en tutor de los hijos de los Medici, aunque también fuera profesor en el Studio de Florencia.

Poliziano pertenecía a la generación de mediados del siglo XV que daba por sentado que el erudito humanista debía tener también algunos conocimientos de griego. Dante y Boccaccio no conocían en absoluto esta lengua, y Petrarca solo un poco, lo justo para lamentar no conocerla mejor, y para darse cuenta de que en la literatura griega antigua había un tesoro que superaba al de la latina. En la Alta Edad Media, el griego tenía una diferencia muy importante respecto del latín, y es que todavía era una lengua viva usada, aunque en una forma ligeramente alterada, en el Imperio bizantino, que a su vez se había visto alterado y disminuido. Los italianos, o latinos como los llamaban los bizantinos, consideraban a Constantinopla, la capital, un depósito de maravillas de la Antigüedad, más que un centro cultural vivo. El arte coetáneo bizantino era una tradición estática y moribunda, contra la que los artistas italianos de la Edad Media tuvieron que luchar denodadamente para liberarse de su influjo. Los venecianos se sirvieron de la cuarta cruzada a principios del siglo XIII para ocupar Constantinopla, a la que consideraban una rival comercial, y la saquearon, robando los cuatro magníficos

caballos antiguos de bronce, que colocaron orgullosamente sobre la arcada de la gran basílica de San Marcos.

Constantinopla era conocida también en Occidente como depositaria de la antigua literatura griega y por tener unos cuantos sabios familiarizados con ella. En 1397 el erudito griego Manuel Crisoloras fue invitado a dar unas clases en Florencia, y a partir de ese momento se empezó a estudiar con seriedad el griego clásico en muchas ciudades de Occidente. En efecto, el erudito italiano Guarino da Verona visitó Constantinopla y se quedó allí algunos años en el círculo de Crisoloras. Regresó a Italia en 1408, con unos sólidos conocimientos de griego y con una importante biblioteca de cincuenta y cuatro manuscritos en esta lengua, entre los que se encontraban algunas obras de Platón, hasta entonces desconocido en Occidente. El resto de la producción platónica fue traída de Constantinopla por Giovanni Aurispa en el decenio de 1420, y esta fue la primera gran introducción de la literatura griega clásica en Italia. La segunda tuvo lugar durante el concilio ecuménico de Florencia entre 1430 y 1440, convocado con el fin de subsanar el cisma existente entre las iglesias latina y griega. El intento resultó fallido, pero la delegación griega, de la que formaban parte unos cuantos eruditos de valía, trajo consigo muchos manuscritos importantes que se quedaron en Florencia. Un tercer lote llegó en el equipaje de los refugiados que se establecieron en Occidente huyendo de la dominación turca tras la caída de Constantinopla en 1453. Mientras tanto, la recuperación de los clásicos latinos siguió adelante gracias a la labor, entre otros, de Poggio Bracciolini (1380-1459), buscador infatigable de textos en las

bibliotecas monásticas de toda Europa, que sacó a la luz nuevas obras de Cicerón, Quintiliano y otros autores.

Una de las razones de que los humanistas, pese a fracasar en su intento de dominar las viejas universidades, consiguieran echar raíces en la sociedad, fue su destreza para infiltrarse en las cortes. De hecho, establecieron una especie de masonería escolástica, proporcionándose trabajo unos a otros, recomendándose entre sí, y dándose oportunidades de obtener el mecenazgo de los ricos y poderosos. Bracciolini, al igual que Petrarca, trabajó al servicio del papa y asistió al Concilio de Constanza (1414-1418), durante el cual se produjo un constante ir y venir de manuscritos antiguos. También estuvo trabajando durante algún tiempo para un noble inglés, el cardenal Beaufort. Los humanistas tenían siempre a punto la pluma, que podían utilizar con fines políticos tanto en latín como en la lengua vernácula. Coluccio Salutati (1351-1402) fue elegido canciller de Florencia, y aplicó su talento literario a defender enérgicamente los intereses de la ciudad. Los Visconti de Milán afirmarían que su pluma había sido más dañina que «treinta escuadrones de caballería florentina», a lo que el canciller respondió: «No reprimiría mis palabras en las ocasiones en las que no dudaría en utilizar la espada». Los humanistas desempeñaron un papel destacado en el gobierno de Florencia, siendo elegidos cancilleres en cuatro ocasiones. Leonardo Bruni, por ejemplo, que adquirió experiencia administrativa y diplomática en la curia papal, y que fue autor también de una historia encomiástica de Florencia basada en los modelos clásicos, fue elegido canciller en 1427. A su muerte, en el año 1444, la ciudad hizo caso omiso de su última

voluntad, en la que pedía que se le hiciera un funeral modesto y que a modo de lápida pusieran sobre su tumba una sencilla losa; por el contrario, lo despidió rindiéndole honores de estado según el modelo romano y ordenó erigir sobre su sepultura en la iglesia franciscana de Santa Croce un elaborado monumento de estilo renacentista, de líneas clásicas, que se encargó al escultor Bernardo Rossellino.

Detrás de ese interés de los grandes y poderosos por la erudición de los humanistas no solo se ocultaba su deseo vehemente de contar con unos buenos propagandistas, sino también su afán de recrear los signos externos de la Roma imperial –las frases lapidarias latinas, la suntuosidad, los emblemas y las insignias– con la esperanza de que todo ello trajera consigo la realidad del poderío romano. Se puso de moda imitar lo antiguo. En la academia privada que Pomponio Leto (1428-1498) fundó en Roma, no solo se estudiaba historia antigua, sino que en ocasiones sus miembros se vestían de romanos, celebraban fiestas romanas, coleccionaban inscripciones y sostenían debates *alla romana*, e incluso diseñaban sus jardines siguiendo los cánones clásicos que les proporcionaba la lectura de Virgilio y Horacio. En Florencia, los Medici llegaron aún más lejos, convirtiendo casi la recuperación de la Antigüedad clásica en una norma de gobierno. De hecho, convendría tener en cuenta a este respecto que su poder en Florencia durante el siglo XV, por mucho que en último término se basara en su dinero –se trataba de una familia de médicos que se hicieron banqueros–, se expresó a través de su liderazgo cultural, pues no ostentaron autoridad oficial ni título legal alguno hasta 1537, cuando Cosimo de' Medici I (1519-1574) se convirtió en duque de

Florencia y más tarde en gran duque de Toscana. Fue su entusiasmo cultural por lo nuevo, lo perfecto y lo magnífico, lo que los llevó a identificarse con los tesoros de la ciudad, que alrededor del año 1400 se había convertido, consciente y voluntariamente, en el principal bastión de las artes.

El modelo lo estableció Cosimo de' Medici (1389-1464), que dominó la vida pública de Florencia durante toda una generación. Indudablemente se trataba de un hombre rico: la fortuna personal de su padre, valorada en más de ochenta mil florines en 1427, bastaba para pagar –según se calculaba– los salarios anuales de dos mil trabajadores de la industria de la lana. Pero también fue un entusiasta aspirante a erudito. En 1427 estuvo en Roma ayudando a Poggio Bracciolini a descubrir inscripciones antiguas. Encargó y pagó la traducción de Platón que realizó Marsilio Ficino, copiada en uno de los mejores manuscritos de todo el Renacimiento. Llegó un momento en que daba empleo al menos a treinta y cinco escribientes profesionales dedicados a copiar a los clásicos para su biblioteca. Es significativo que su biografía la escribiera su bibliotecario, Vespasiano da Bisticci, quien afirma: «Tenía unos conocimientos de latín que resultaban asombrosos en un hombre tan absorbido por los asuntos públicos». Utilizó también su dinero para terminar la construcción de la iglesia de San Lorenzo, la iglesia de la abadía situada a las afueras de Fiesole, y la biblioteca y el monasterio de San Marco, y para ampliar la iglesia franciscana de Santa Croce –todas ellas obras públicas–, así como para construir el palacio de la familia en Florencia, diseñado por Michelozzo, y ofreció su mecenazgo a todos los maestros más importantes de la época, empezando por Donatello.

Además financió el ejército y el cuerpo diplomático de Florencia, hasta el punto de que la paz de Lodi (1454) reconocía a la ciudad como una de las cinco grandes potencias de Italia, junto a Venecia, el papado, Milán y Nápoles.

Más lejos aún llegaría el nieto de Cosimo, Lorenzo el Magnífico (1449-1492), que gobernó Florencia de hecho, aunque no nominalmente, y no tanto con una vara de hierro, sino de oro y marfil. No solo fue un erudito y un mecenas de eruditos, que sufragó el trabajo de Marsilio Ficino, como hiciera su abuelo, y el de Pico della Mirandola y Angelo Poliziano, encargados de la traducción y la edición de textos griegos y latinos, sino que también fue un poeta notable. Se inspiró en Petrarca, pero sus versos están plenos de ideas, conceptos y formas originales. En ellos se exaltan la caza, los bosques, la naturaleza, y el amor por las mujeres, y se lamentan la brevedad y la fugacidad de la vida; en efecto, rezuman alegría y juventud a la vez que tristeza. Tuvieron una amplia difusión cuando se publicaron, y en la actualidad algunos siguen siendo del agrado del público que los lee. Lorenzo encargó trabajos a la mayoría de los grandes pintores y escultores de su tiempo –Verrocchio, Ghirlandaio, los Pollaiuolo y Botticelli–, e hizo construir grandiosos edificios. Su hijo, Giovanni, llegó a ser el papa León X, y su sobrino, Giulio, el papa Clemente VII. Su nieta, Catalina, se casó con el rey de Francia y fue madre de tres reyes. Así pues, Lorenzo fue, como manifestarían algunos, la figura por excelencia del Renacimiento y el personaje que más se acercó al ideal renacentista de *uomo universale*, principalmente por ser también él mismo un autor por derecho propio.

Los Medici de Florencia no fueron la única familia

dirigente que se identificó con la nueva cultura; y menos mal que así fue, pues lo que impulsó el Renacimiento fue la gran competencia existente entre las distintas ciudades independientes, y entre los distintos regímenes y gobernantes, que se afanaron en consolidar su poder con el ornato de la erudición y el arte. Fue una de las pocas veces en la historia de la humanidad en las que el éxito alcanzado en el juego del mundo –la lucha por la supremacía militar y el poder político– se juzgó, al menos en parte, atendiendo a la actividad cultural desarrollada. A menudo el mecenazgo (como la hipocresía) fue el homenaje que el vicio rindió a la virtud. Los gobernantes de las ciudades italianas eran a menudo despiadados. Bernabò Visconti, que consolidó en el siglo XIV el poder de su familia en Milán, era tremendamente cruel, y su sobrino Giangaleazzo (1351-1402) fue un vividor sin escrúpulos que extendió el dominio de Milán por toda la Lombardía, parte del Piamonte e incluso de Toscana. Pero fue un coleccionista generoso y de mucho criterio, amigo de eruditos y protector de los nuevos estudios. Los Sforza, sucesores de los Visconti en el gobierno de Milán, fueron mecenas de Leonardo da Vinci y de Bramante. Otra ciudad humanista fue Ferrara, dominada por la familia de Este.

Una característica del Humanismo es que prestaba casi tanta atención a la educación de las damas como a la de los caballeros. Ercole d'Este, duque de Ferrara entre 1471 y 1505, tuvo dos hijas de gran talento y belleza, Isabella y Beatrice, que recibieron una esmerada educación clásica. Isabella (1474-1539) se casó con Francesco Gonzago, marqués de Mantua, y residió en esa ciudad durante casi medio siglo. La mayor parte del

tiempo ejerció como regente de su marido, un soldado profesional o condotiero. Durante aquellos años se convirtió en la coleccionista y mecenas más importante del Renacimiento.

Su *studiolo* –una mezcla de despacho y de gabinete de curiosidades de coleccionista– llegó a ser uno de los más selectos de Italia. De su decoración se encargaron, entre otros grandes artistas, Andrea Mantegna, Pietro Perugino y Correggio, y se llenó de tal número de libros y obras de arte –joyas, medallas, estatuillas de bronce y de mármol, objetos de ámbar, un cuerno de unicornio y otras curiosidades de la naturaleza– que tuvo que ampliarlo con una gruta, uno de los primeros ejemplos de lo que se convertiría en una manifestación artística de carácter feérico, pero a menudo encantadora, de los poderosos durante los trescientos años siguientes. Llegó a poseer un Miguel Ángel y un Van Eyck, y el inventario que se hizo a su muerte comprendía más de mil seiscientos objetos artísticos, desde medallas hasta vasos de piedra.

Un *studiolo* todavía más famoso fue el que se construyó Federigo da Montefeltro (1442-1482), uno de los grandes personajes del Renacimiento, cuyo retrato de perfil, inconfundible por su nariz prominente partida por el tajo de una espada, representa para muchos una obra maestra de la pintura de la época. Al igual que otros muchos gobernantes de los pequeños estados italianos, prestó servicios como mercenario al mando de sus tropas y se convirtió en uno de los *condottieri* de más éxito, en un gran maestro de lo que entonces se consideraba una profesión honorable. Su familia había venido dominando Urbino desde el siglo XIII y él gobernó la ciudad durante casi cuarenta años, los últimos ocho con el título de

duque. Este mercenario millonario había adquirido buenos conocimientos de latín y de cultura general, desarrollando de paso un gusto exquisito, y cuando se retiró de la guerra, expió sus pecados convirtiéndose en un mecenas de las artes dotado de muy buen criterio e incluso en un hombre relativamente piadoso. Transformó la vieja casa medieval que sus antepasados poseían en Urbino en uno de los mejores palacios de Italia, de apariencia militar por fuera, pero con unos interiores magníficos acordes con las tendencias más modernas. En el centro del mismo se encontraba su *studiolo*, una obra maestra de taracea dispuesta en series de paneles en *trompel'oeil*. El viejo guerrero podía conversar allí con los eruditos y jugar a ser un *uomo universale*.

La corte del duque Federigo fue un modelo para su época, y no es de extrañar que cuando Baldassare Castiglione (1478-1529) decidió escribir un manual de comportamiento cortesano, destinado a convertirse en un tratado de buenos modales al más alto nivel y de paso una divulgación de los ideales renacentistas, eligiera Urbino como escenario. *Il cortigiano* (*El cortesano*) se compone de una serie de diálogos imaginarios entre varios miembros de la corte del duque provistos de gran experiencia, que describen al caballero y a la dama ideales, y discuten sobre cómo debe ser su comportamiento según la mejor sociedad cortesana. El autor, originario de Mantua, era muy versado en los clásicos y había prestado servicios en la corte no solo de Urbino, sino también de su ciudad natal, a las órdenes de los Gonzaga, por lo que conocía muy bien aquello sobre lo que estaba escribiendo. Cuando fue publicada su obra en 1528, se ganó la aprobación de las autoridades, lo que

es más importante aún, hizo las delicias de la gente joven, convirtiéndose desde el primer momento en un clásico, aunque en la actualidad sea muy poco leído. En su época gozó de gran popularidad, y ningún otro libro contribuyó más a convertir las ideas de las elites del Renacimiento en el saber tradicional de Europa. Para consumar su buena suerte, Castiglione posó además para Rafael, siendo el suyo el mejor retrato del artista que ha llegado a nuestros días.

Sin embargo, mientras Castiglione describía la vertiente elegante y llena de esplendor de la vida cortesana del Renacimiento, su contemporáneo, Nicolás Maquiavelo (1469-1527), estaba completando el cuadro por su lado más oscuro y, en honor a la verdad, más real. Maquiavelo, que había estado relacionado con los sectores militar y diplomático del gobierno florentino, escribió *Il principe* (*El príncipe*) en 1513, un año después de haber sido despedido de la administración tras la vuelta al poder de los Medici. Era a la vez un historiador y un hombre de mundo, autor de libros sobre la historia de Florencia y sobre el arte de la guerra. No se mostró tan interesado por los ideales como aparentemente estaba Castiglione, sino por lo que sucedía realmente en un mundo brutal y despiadado. Decía a sus lectores: esto no es lo que los gobernantes deben hacer, pero es lo que hacen según he podido comprobar por propia experiencia, o lo que intentan hacer para burlar a sus enemigos internos y externos.

No se trata de un libro diabólico diseñado para desanimar a los virtuosos y corromper a los ambiciosos, tal como han sostenido sus adversarios de entonces y de ahora. Constituye un auténtico tratado de *realpolitik*, con cierta dosis de sabiduría resignada, y a la vez es un libro

patriótico, escrito desde el punto de vista de un florentino orgulloso de serlo, que había visto cómo los ejércitos invasores habían acabado con los ideales republicanos y con las libertades de su ciudad, y que reconocía amargamente que si las grandes ciudades de Italia querían sobrevivir como estados independientes, tenían que ser gobernadas por hombres astutos y carentes de ilusiones, que hubieran aprendido la lección de la historia reciente.

Castiglione tranquilizaba y Maquiavelo conmocionaba, pero ambos supieron dar una información muy valiosa como la que aparece en los libros de autoayuda, y ningún otro tratado contribuyó tanto como los suyos a difundir por toda Europa los conocimientos de una Italia a la que tanto esfuerzo le había costado adquirirlos y que por la fecha en la que fueron publicados, llevaba más de un siglo viviendo una revolución cultural y una serie de invasiones que estaban destruyendo sus libertades y torturando su espíritu. Ambos libros se convirtieron en piezas claves del comercio de exportación durante el Renacimiento. Pero, naturalmente, del mismo modo que las ciudades italianas supieron incorporar y asimilar con rapidez las innovaciones introducidas en el comercio editorial, haciéndolas propias, el resto de Europa también estaba ávido por acoger las ideas y técnicas italianas, y así había venido siendo durante casi dos siglos.

No obstante, la velocidad con que las ideas italianas se propagaron a lo largo y ancho de Europa estuvo condicionada de forma muy significativa por los acontecimientos históricos, así como por los talentos existentes en cada país. Al menos en un primer momento, la respuesta de Francia fue muy lenta, o así lo

pareció. Este hecho no deja de resultar sorprendente si tenemos en cuenta que en el siglo XIII Francia fue aparentemente, en mayor medida que Italia, el centro cultural de Europa. París poseía la universidad más activa con diferencia del mundo, y su influencia continuó aumentando a medida que fue avanzando el siglo. Había tres grandes cortes de habla francesa, si contamos la de Borgoña, más rica en algunos aspectos que la del propio reino de Francia, y la de Navarra, que también era un centro cultural francófono de cierta importancia. El francés, como lengua, maduró rápidamente, y en 1250 o incluso en 1300 los poetas solían seguir las estrofas francesas antes que las italianas. Provenza fue también el escenario de un movimiento poético importante y desde 1309 hasta 1378 una de sus ciudades, Aviñón, fue sede de la corte papal durante la «cautividad de Babilonia» de los pontífices, atrayendo a numerosos hombres de letras y a los primeros humanistas del occidente latino, entre ellos a Petrarca, que en ocasiones escribió en francés.

Pero Francia no llegó a tener ningún Dante, que fue probablemente decisivo en la guerra de lenguas. Además, el sur de Francia sufrió los estragos endémicos de ciertas herejías fanáticas, y de los intentos cada vez más violentos por suprimirlas. A partir de 1330 el país fue periódicamente víctima de las devastadoras invasiones inglesas, en las que a menudo participó también Borgoña, y desde 1420 en adelante la corona francesa se vio enzarzada en una larga y dura lucha por recuperar las provincias perdidas a manos de los ingleses. Durante la segunda mitad del siglo XV Francia empezó a sentar las bases de su composición territorial moderna, anexionándose Gascuña en 1453, Armagnac en 1473, Borgoña en 1477, Provenza en 1481, Anjou en 1489, y

Bretaña en 1491. Con el tiempo, esta masiva consolidación (seguida por la anexión de los territorios de los Borbones en 1527) hizo de Francia el estado más rico de Europa con diferencia. Pero en ese momento las repercusiones de todo esto quedaron aminoradas por las consecuencias de la decisión de Carlos VIII, que en 1494 invadió Italia con el pretexto de reivindicar sus derechos a la corona de Nápoles. Esa incursión, catastrófica para Italia, debilitó también a Francia, pues los sucesores de Carlos, Luis XII y Francisco I repitieron la intentona con grandes costes y pocas ganancias, hasta acabar con la derrota catastrófica de Francisco I y su captura en la batalla de Pavía (1525).

Pero, naturalmente, durante esos largos decenios de problemas políticos y militares, Francia no fue inmune al nuevo espíritu del Renacimiento. Por el contrario, se recurrió a él para dar un lustre clásico al expansionismo francés. La corte francesa se llenó de intelectuales italianos, exiliados de Florencia, de la corte papal y de las facciones en lucha de Génova y Milán, que hicieron a los monarcas de la dinastía Valois albergar esperanzas de que la posible conquista francesa de Italia les devolvería el prestigio perdido. Los propagandistas franceses no dudaron en invocar los heroicos fantasmas de la Antigüedad. Así, compararon a Carlos VIII y a Luis XII con Aníbal cruzando los Alpes, y representaron a Francisco I manteniendo una conversación con Julio César (un italiano que invadiendo la Galia había hecho la misma conquista, solo que al revés). Esta obra fue acompañada de los *Comentarios* de César en una traducción provista de magníficas ilustraciones de Albert Pigghe y Godefrey le Batave, que podemos considerar uno de los manuscritos más bellos de todo el

Renacimiento, y que constituye uno de los tesoros más valiosos de la Bibliothèque Nationale de París. Las invasiones fueron conmemoradas asimismo en medallones, esmaltes, estatuas, arcos triunfales y dibujos, todos ellos realizados según los cánones clásicos, y a menudo con la ayuda de artesanos italianos. Pero el gran escritor francés del Renacimiento todavía tardaría algún tiempo en aparecer. François Villon (1431-¿1465?), el único poeta francés destacado de todo el siglo XV, no se vio afectado curiosamente por las tendencias renacentistas, y en los tres mil versos suyos que nos han llegado resulta difícil encontrar huellas del nuevo espíritu, por lo que debemos considerarlo un escritor de la Edad Media en toda su colosal magnificencia.

Sin embargo, con el paso del tiempo, el Renacimiento penetró en Francia de modo fulgurante. Carlos VIII regresó de Italia con una veintena de trabajadores especializados, pero fue Francisco I quien abrazó con entusiasmo la nueva cultura en nombre de su país. Ya en 1516 dio trabajo a Leonardo da Vinci en Francia y asimismo contrató a artistas de la talla de Primaticcio y Rosso Fiorentino, que trabajaron junto a otros artistas franceses, como Jean Goujon y Jean Cousin, creando la escuela de Fontainebleau, el primer gran centro artístico del Renacimiento fuera de Italia. Francisco llevó a cabo, con ayuda e inspiración italiana, el que probablemente haya sido el mayor programa de construcción de castillos o palacios de toda la historia, principalmente en el valle del Loira.

Igualmente importante fue la pasión francesa por las obras literarias renacentistas. También hicieron su entrada con retraso, pero una vez que la Sorbona instaló su propia imprenta en 1470 las ediciones y traducciones

francesas de los clásicos empezaron a aparecer en gran número. Robert Gaguin (*c.* 1433-1501) supo armonizar los estudios propios del Renacimiento con el nacionalismo francés de Borgoña, dando así a su obra un toque popular y patriótico que marcaría toda la segunda mitad del siglo XV. Publicó su *Compendium supra Francorum gestis* (1495), que es una historia de Francia hasta su propia época escrita en latín; enseñó retórica en París y escribió un tratado sobre cómo hacer poesía en latín y disfrutar de ella. A él se unieron Guillaume Fichet y Jacques Lefèvre d'Étaples, quienes viajaron por Italia para recoger las últimas novedades de la erudición, y algunos helenistas como Hieronymus y Lascaris. Una influencia todavía mayor fue la que ejerció Guillaume Budé (1467-1540), que en 1532 publicó *De studio litterarum recte et commode instituendo*. Sus tesis era que la cristiandad, perfecta en sí misma en sus orígenes, había sido enterrada durante «siglos de barbarie», y que a su época le correspondía la tarea de «reformar los coros de las musas antiguas». A la Iglesia no le gustó demasiado ese planteamiento, pues, a juicio de los humanistas, muchas de sus instituciones eran asociadas con los siglos de barbarie. En consecuencia, cuando Budé convenció a Francisco I de que fomentara la nueva cultura humanista estableciendo cátedras de latín, griego, hebreo y árabe, estas fueron agrupadas en el que pasó a llamarse Collège Royal (más tarde Collège de France), fuera del control de la Universidad de París. Este fue el punto de partida de la madurez del Renacimiento literario francés, o quizá debiéramos decir más bien de su eclosión.

Algunos autores, como François Rabelais (*c.* 1494-1553), se educaron según los viejos cánones. Fue ordenado sacerdote y se supone que asistió al Collège de

Mont Aigu de la Universidad de París, extremadamente riguroso y célebre por su mal olor, sus castigos corporales y su pésima comida, conocido también como «la raja del culo de la Santa Madre Iglesia». Al igual que Erasmo, que también asistió a ese colegio, Rabelais no fue feliz en él, aunque debemos reconocer que otros alumnos –como Calvino, el famoso heresiarca, e Ignacio de Loyola, fundador de los jesuitas– alabaron sus métodos educativos; en cualquier caso, tales juicios nos informan tanto del carácter de estos cuatro personajes como de la institución en sí. Rabelais obtuvo el título de doctor en medicina. Este fue un campo en el que los estudios franceses conocieron una auténtica revolución debido a los contactos y a las experiencias que se produjeron durante las campañas de Italia. Ambroise Paré (1510-1590), que prestó sus servicios en una de ellas, se convirtió probablemente en el mejor fisiólogo de la época. Se estableció en Lyon, ciudad colonizada por los banqueros italianos –a la muerte de Francisco I se decía que la corona tenía una deuda con los banqueros de Lyon cuyo importe doblaba el de sus ingresos anuales– que trajeron consigo todo el boato del Renacimiento italiano. Rabelais escribió muchas obras en latín y francés sobre distintos temas, entre ellos la medicina, pero sería con su obra maestra comúnmente llamada *Gargantúa y Pantagruel*, seria y jocosa a la vez, compendio de humanismo, frescura, sátira y descripción, cuya publicación en cinco partes se prolongó veinte años, con la que logró penetrar en el corazón de los franceses. En ella trata casi todos los aspectos de la sociedad de su país, de los campesinos a los académicos, de los comerciantes y abogados a los cortesanos, escribiendo en un francés vivo, conciso, expresivo y convincente,

caracterizado por la riqueza de su vocabulario y el uso de formas dialectales, expresiones populares y neologismos. Pero sería ir demasiado lejos afirmar que inventó el francés como lengua literaria, lo mismo que hizo Dante con el italiano. Lo que demostró más bien fue el enorme potencial de esta lengua, provocando que los franceses se sintieran por primera vez orgullosos de su herencia lingüística. La Iglesia lo condenó; las autoridades civiles ordenaron la persecución y quema de sus libros; la Sorbona le fue abiertamente hostil. Pero la corte y los intelectuales se enamoraron de su crítica divertida y despiadada de la sociedad, por lo que aquel libro gigantesco y desordenado se convirtió en fuente de inspiración para autores tan dispares como Molière o Voltaire, aparte de hacerse un verdadero prototipo de iniquidad en el mundo anglosajón y en el norte de Europa.

Autores más jóvenes se beneficiaron de las reformas educativas llevadas a cabo por Budé con la aprobación de Francisco I. Jean Dorat, el primer profesor de griego del nuevo colegio, contó entre sus discípulos a Joachim du Bellay (1522-1560), que intentó conjugar el conocimiento de los clásicos con la lengua nacional recién madurada, y que en 1549 publicó la primer obra clave de la filología, *Defensa e ilustración de la lengua francesa*, una invitación dirigida a los poetas franceses para que escribieran odas y elegías adaptadas de los clásicos, y para que usaran la nueva construcción del soneto de Petrarca. Su compañero de estudios, Pierre de Ronsard (1524-1585), publicó sus primeras odas al año siguiente, y ambos, conjuntamente con su colega Jean-Antoine de Baïf (1532-1589), nacido en Venecia, hijo del embajador de Francia, que había absorbido el

Humanismo desde su más tierna infancia, constituyeron la constelación de «nuevos» poetas conocida como la *Pléiade*. Dictaron las normas de la poesía francesa que serían seguidas durante tres siglos, e influyeron también en el drama, ya que otro miembro de la *Pléiade*, Étienne Jodelle (1532-1588), escribió una pieza teatral que marcó toda una época, *El sacrificio de Dido*, que se convirtió en modelo de teatro clásico francés, preparando el camino para las glorias del siglo XVII que estaban por venir.

Estos espíritus vigorosos crearon un lenguaje que los escritores podían utilizar de mil formas y maneras. Uno de los que se ha perpetuado en el tiempo fue el ensayo, expresión literaria que se mantiene viva en la actualidad en los artículos de crítica y en los esquemas de periódicos y revistas. El personaje más sobresaliente del humanismo francés fue Michel de Montaigne (1533-1592), cuyas obras se leen todavía en todo el mundo. Pertenecía a una buena familia, poseía una vasta cultura libresca y contó con una sólida experiencia dentro de la administración, pero se sintió lo bastante decepcionado del mundo como para dedicarse principalmente a las letras, escribiendo una serie de reflexiones informales sobre el hombre, los acontecimientos, las costumbres y creencias, y los diversos hitos de la vida humana: el nacimiento, la juventud, la madurez, el matrimonio, la enfermedad y la muerte. Era católico, pero escéptico; un hombre práctico, pero también agudo; un individuo que amaba el pasado, pero que vivía en el presente y no temía el futuro. Por primera vez en la historia de la literatura europea percibimos un ritmo moderno, fácil y coloquial, así como la voluntad de hablar al lector sobre uno mismo. La aparición de sus *Ensayos* en 1580 marcaría el gran avance que había experimentado el mundo gracias

al impulso de la Reforma humanista desde que empezara la decadencia de la Edad Media.

En Inglaterra la distancia recorrida fue igualmente significativa, pero siguiendo otro camino. La lengua inglesa empezó la batalla de su autodescubrimiento prácticamente al mismo tiempo que el italiano, a principios del siglo XIV, cuando el uso del francés por las clases dominantes, en la corte, en los tribunales de justicia y en la administración, fue sustituido finalmente por la lengua vernácula, el inglés, proceso que obtuvo fuerza de ley en virtud del Statute of Pleadings (Estatuto de Quejas). La guerra de los Cien Años contra Francia completó esa bifurcación, y cabe destacar que sus inicios coincidieron con el desarrollo del primer estilo arquitectónico gótico propiamente inglés, el perpendicular. El primer gran ejemplo de esta nueva tendencia fue la abadía de Gloucester, cuya ala este fue reconstruida totalmente según el nuevo estilo, y rematada con una vidriera gigantesca, la mayor de Inglaterra, para celebrar la gran derrota infligida a los franceses en Crécy (1346).

En esa época nació Geoffrey Chaucer, quien se convertiría en el poeta más relevante de la Edad Media, solo precedido por Dante; y como este, sería el precursor de las incipientes tendencias renacentistas en el ámbito de la literatura. Pertenecía a una familia de vinateros de Ipswich que comerciaban con España, Francia y Portugal, y como muchos hijos de vinateros (John Ruskin sería otro ejemplo), pronto desarrolló una amplia visión del mundo, especialmente en temas culturales. Durante un tiempo prestó sus servicios como paje de Lionel, uno de los hijos de Eduardo III, lo que le sirvió para introducirse en la vida de la corte. Participó con las

tropas del rey en una de las invasiones de Francia –un país que visitó con frecuencia– y más tarde pasó al servicio directo de Eduardo,quien le encomendó en más de una ocasión diversas tareas diplomáticas. Fue así como visitó Génova y Flandes varias veces, y en 1378 estuvo en Lombardía formando parte de una comisión que negoció con Bernabò Visconti y el gran condotiero sir John Hawkwood «ciertos asuntos relacionados con la expedición de la guerra del rey».

Chaucer ya había realizado una versión del *Roman de la Rose* francés y había escrito algunas poesías de inspiración propia. Al estudiar italiano fue abriéndose para él el nuevo mundo de Dante, Boccaccio y Petrarca, a los cuales debe mucho, pero sobre todo al segundo. Aún sin salir al extranjero, permaneció en contacto con el continente gracias a su espléndido empleo de inspector de aduanas de lanas, curtidos y pieles en el puerto de Londres. Más tarde escribió una serie de poemas mayores, para los cuales tomó a Boccaccio como modelo y fuente de inspiración temática. Pero Chaucer tenía una personalidad muy marcada y se sentía profundamente inglés. De hecho, fue una personalidad destacada en su país, que llegó a ser encargado de las obras del rey y, como tal, responsable de la construcción de la Torre de Londres, el palacio de Westminster y otras ocho mansiones reales, así como juez de paz y miembro del Parlamento por Kent. Así pues, encajaría perfectamente en el incipiente prototipo renacentista de hombre involucrado en asuntos de corte que ejercía el arte de la poesía.

También compartió la fascinación del Renacimiento por el ser humano concebido como individuo, en contraposición con el arquetipo o mera categoría. Los

individuos son los protagonistas de su obra maestra, los *Cuentos de Canterbury*, escrita entre 1386 (cuando prácticamente se retiró a Kent) y 1400, el año de su fallecimiento. El libro carece de un modelo preciso, ya que Chaucer no había leído el *Decamerón*, y el marco de la peregrinación desde Canterbury hasta el famoso santuario de Santo Tomás Becket, en el que cada miembro de un animado grupo de personas narra un cuento, es una idea exclusivamente de Chaucer. Aún más significativo es el modo directo y vivaz con el que Chaucer nos muestra las distintas personalidades que participan en la narración, tanto a través de la descripción de cada peregrino como a través de los cuentos que refieren. Constituye el equivalente literario del descubrimiento que hicieron los artistas de Florencia de las leyes de la perspectiva y del escorzo. Esos hombres y mujeres se alzan de las páginas y permanecen vivos en el recuerdo, de un modo que ni Dante consiguió hacer. La obra implica un gran genio, aunque de naturaleza inexplicable: Chaucer es uno de los cuatro autores ingleses –los otros tres son Shakespeare, Dickens y Kipling– cuya extraordinaria capacidad para adentrarse en las mentes de personas de distintos tipos escapa a cualquier explicación racional y puede atribuirse solamente a un misterioso *daemon*. Es natural, por lo tanto, que con un mago semejante se produjera de repente la eclosión de la literatura inglesa.

Pero esa es la naturaleza de la cultura. Podemos dar todo tipo de explicaciones satisfactorias de por qué y cuándo apareció el Renacimiento y de cómo se difundió. Pero no existe una explicación de Dante ni de Chaucer. Los genios surgen de repente y dejan oír su voz en el vacío. Luego se hace otra vez el silencio de forma

igualmente misteriosa. Las tendencias siguen su curso y se intensifican, pero el genio ha desaparecido. A Chaucer no le sucedió nadie que igualara su grandeza. No encontramos a ningún poeta extraordinario en la literatura inglesa del siglo XV. Pero tampoco encontramos una página en blanco; por el contrario, se produjo un sólido progreso que creó las infraestructuras de la erudición y las letras. Enrique V, el monarca más notable de la dinastía Plantagenet y conquistador de Francia, murió joven en 1422. Su hijo, Enrique VI, solo contaba con un año de edad, y la regencia recayó en su tío, Humphrey, duque de Gloucester. Este fue un gobernante mediocre y en él empezó una fase de debilidad y desatinos que provocaron la pérdida de Francia y la guerra de las Dos Rosas. Pero fue el primer impulsor inglés de las doctrinas del Renacimiento. Coleccionó espléndidos manuscritos de los clásicos latinos y griegos, entre ellos casi todas las obras de Aristóteles y Platón, y ediciones bellamente ilustradas de los grandes maestros de la época, por ejemplo Dante, Petrarca y Boccaccio. Legó todas esas obras a la Universidad de Oxford, y con ellas se constituyó el núcleo de la futura Biblioteca Bodleiana (el fondo del «duque Humphrey» sigue considerándose, de hecho, el corazón material de la colección antigua de esta institución). En tiempos de Chaucer, William de Wykeham, obispo de Winchester, inició el proceso en virtud del cual las ganancias de las nuevas fuentes de riqueza de Inglaterra, principalmente basadas en el comercio de la lana, se convirtieron en edificios al servicio del saber gracias a la fundación de dos escuelas en Oxford: Winchester College y New College. Enrique VI, monarca incompetente, pero hombre generoso y de

mucha fe, continuó ese proceso en Cambridge fundando Eton College y King's College. Poco a poco surgirían otras escuelas, entre ellas la de All Souls en Oxford (que más tarde se convertiría en el equivalente inglés del Collège de France) y la de St. John's en Cambridge (que desde un principio se especializó en los estudios predilectos del hombre renacentista).

Robert Flemmyng, el primer humanista inglés de relevancia, visitó Italia, creó lazos de unión con la corte de un papa tan culto como Sixto IV y se ganó la amistad de su célebre bibliotecario, Platina. Viajar a Italia se convirtió en una norma. Thomas Linacre (1460-1524) fue hasta allí para sentarse a los pies de Poliziano, junto con Giovanni de' Medici, quien más tarde sería elegido papa con el nombre de León X. Linacre se sacó el título de médico en Padua y regresó a Inglaterra para fundar la Escuela de Físicos, escribió una gramática latina y ejerció de tutor de los hijos del rey. Su amigo William Grocyn (*c.* 1446-1519) también estudió con Poliziano, y con el griego Calcondilas, todavía más erudito. Tras regresar a Inglaterra, impartió las primeras clases públicas de griego en Oxford (1491). Erasmo de Rotterdam (*c.* 1469-1536), Tomás Moro (1478-1535) y John Colet (*c.* 1467-1519) fueron discípulos de Grocyn, y si Erasmo fue a Oxford en 1498 fue porque, según sus propias palabras, ya no hacía falta viajar a un país tan lejano como Italia para estudiar con los helenistas más versados, pues en Oxford los había tan buenos o mejores que los de allí.

Uno de los rasgos característicos de la erudición inglesa, tanto en Oxford como en Cambridge, fue su espíritu crítico. Este punto tiene una importancia capital, y vale la pena que nos detengamos en él. El espíritu crítico, esto es, la tendencia a no aceptar simplemente los

textos al pie de la letra, sino a examinar su origen, sus credenciales, su autenticidad y su contenido con rigor, naturalmente no se inventó en Oxford. Fue una característica del Renacimiento que, por otra parte, resultó nefasta para la unidad de la Iglesia cuando se aplicó a los textos sagrados y a los documentos eclesiásticos. Ni que decir tiene que fue también anterior al Renacimiento. De hecho, se remonta a Marción, que en el siglo II fue el primero en someter los textos canónicos del Nuevo Testamento a un cuidadoso análisis, aceptando algunos y rechazando otros. Pero este tipo de planteamiento no fue muy habitual durante la época oscura y tampoco en la Edad Media. Es curioso que eclesiásticos y sabios tan insignes como san Agustín o santo Tomás de Aquino prestaran tan poca atención a la integridad y a los antecedentes de los textos que caían en sus manos, y sobre los cuales escribieron tan amplios comentarios. Pero así fue. Por ese motivo la reaparición de los planteamientos escépticos de Marción fue uno de los aspectos más sorprendentes de la recuperación del mundo antiguo, y también el más explosivo.

El encargado de abrir el camino fue Lorenzo Valla (1407-1457), un erudito inteligente, de carácter difícil y problemático, pero preciso y concienzudo a la vez, que se especializó en el arte de la retórica, y que la enseñó en Padua, Roma y Nápoles. Se trataba de un hombre de negocios que ejerció como tal en la corte del papa y a las órdenes de Alfonso de Aragón, rey de Nápoles. En las luchas periódicas entre las fuerzas seculares y las eclesiásticas tendió a simpatizar más con los príncipes que con los papas. Semejante actitud lo llevó a realizar un examen crítico de la Donación de Constantino. Este documento había sido redactado entre los años 750 y

850, y pasaba por ser una relación de la conversión al cristianismo del emperador Constantino, y de los distintos privilegios que este concedió al entonces papa Silvestre I (314-335) y a todos sus sucesores. Lo nombraba primado de todas las demás iglesias cristianas, otorgándolo el dominio secular sobre Roma «y sobre todas las provincias, lugares y civitates de Italia y de las regiones de Occidente, así como la jurisdicción suprema sobre la totalidad del clero». Cuenta que incluso se ofreció a Silvestre la corona imperial de Occidente, pero este la rechazó. La Donación era el texto fundacional del triunfalismo pontificio, la gran credencial de la revolución hildebrandiana del siglo XI y de la reivindicación aún más radical planteada por Bonifacio VIII en el siglo XIV; además, constituía el título de propiedad de los territorios de los Estados Pontificios en Italia. Había sido ya puesto en tela de juicio con anterioridad, pero más como gesto de desafío político por parte de algunos monarcas agraviados que por un espíritu de erudición. Valla, por su parte, lo sometió a un examen textual basado en los principios de lo que más tarde sería la crítica histórica moderna, y demostró, más allá de cualquier duda razonable, que se trataba de una falsificación hecha de forma deliberada. Presentó las pruebas en De falso credita et ementita Constantini Donatione declamatio (1440). Valla ya había tenido problemas con las autoridades eclesiásticas por su crítica a los métodos de educación dialéctica empleados en las universidades por los eruditos de la Iglesia, especialmente por los frailes. Como su demostración de la falsedad del documento desembocó además en un ataque frontal al poder temporal del papado, que, según su opinión, debía ser una institución exclusivamente

espiritual, fue llevado ante los tribunales de la Inquisición (1444) y solo se salvó gracias a la intervención del rey Alfonso.

No es de extrañar que Valla se indispusiera con la Iglesia, pues su punto de vista con respecto a todos los documentos antiguos era que no había nada sagrado y que todo debía examinarse a la luz de una crítica rigurosa. Emprendió una comparación entre la Vulgata (traducción de la Biblia al latín) de san Jerónimo y el Nuevo Testamento griego que no solo fue importante en sí misma y por la gran influencia que ejercería después sobre la crítica textual de Erasmo, sino porque animó a otros eruditos a hacer lo mismo con un gran número de textos. Fue así como en 1497, John Colet, que había residido en Italia durante los últimos cuatro años reuniendo información sobre cómo analizar los textos antiguos, dio en Oxford una serie de conferencias escandalosas sobre la Epístola de san Pablo a los romanos, destinadas a hacer historia. Abandonó por completo el enfoque de la escolástica, y en su lugar confrontó la Epístola, uno de los documentos cristianos más importantes puesto que contiene la teología de la justificación por la fe, con sus antecedentes históricos romanos, sirviéndose de autoridades paganas como Suetonio. Este nuevo enfoque histórico resultó muy atractivo para la juventud más reflexiva. Era innovador, cautivador, irreverente, iconoclasta y muy llamativo. Fue una de esas revoluciones totales del pensamiento (como lo sería más tarde el análisis de la historia de las clases sociales de Marx o la teoría de Freud sobre el subconsciente), susceptibles de ser aplicadas a todo tipo de asuntos y problemas con unos resultados sorprendentes.

Lo que estaba gestándose a corto plazo era la primera gran confrontación cultural de la historia europea. La visita que realizaron un día indeterminado entre 1511 y 1513 Erasmo y John Colet al famoso santuario de santo Tomás en Canterbury nos permite hacernos una idea bastante clara de lo que iba a deparar el futuro. El santuario rivalizaba en riquezas y fama con el de Santiago de Compostela, y estaba rodeado de toda clase de supercherías y falsos milagros. Los dos eruditos se escandalizaron ante el espectáculo que contemplaron, especialmente ante tanta ostentación de riquezas, que, según manifestó Colet lleno de indignación, habrían debido repartirse entre los pobres. Se negó a besar piadosamente una importante reliquia, el «brazo de san Jorge», pasó de largo «con un silbido de desprecio» ante una alfombra supuestamente manchada con la sangre de santo Tomás, y explotó cuando un mendigo autorizado pare ello lo roció con agua bendita y le presentó el zapato de santo Tomás para que lo besara. Colet comentó a Erasmo: «¿Acaso estos locos se creen que vamos a besar el zapato de todos los hombres buenos que han existido? ¿Por qué no nos ofrecen sus babas o sus excrementos para que los besemos?». Hacía más de cien años que los peregrinos de Chaucer habían visitado Canterbury, «en busca del santo mártir bienaventurado», imbuidos de una fe ciega en su capacidad de obrar milagros. Mientras tanto, el Renacimiento había ido haciendo su trabajo. La certeza –o la credulidad, según el punto de vista de cada uno– de la Edad Media se enfrentaba ahora al escrutinio o al escepticismo del Renacimiento.

Resulta difícil de entender que la Iglesia, con su perspicacia, no fuera capaz de ver lo que se le avecinaba y no tomara las medidas oportunas para prepararse o

incluso para afrontar la situación. En la Europa central de lengua alemana, la confrontación cultural llegó a su punto culminante durante la segunda mitad del siglo XV, debido a la publicación de un número cada vez mayor de libros por parte de las imprentas. Entre 1450 y 1500 se editaron en Alemania alrededor de veinticinco mil obras y si tenemos en cuenta que el número de ejemplares de cada edición eran por término medio doscientos cincuenta, ello significa que solo en Alemania llegaron a circular seis millones de libros impresos. La mayoría de los humanistas alemanes eran hombres de iglesia que habían recibido una educación crítica. Uno de sus arquetipos, Ulrich von Hutten (1488-1523), poeta laureado por el emperador Maximiliano, lanzó sus invectivas, entre otras cosas, contra el anticuado sistema pedagógico de la Universidad de Colonia (había asistido al menos a siete universidades, entre ellas la de Bolonia, donde aprendió griego), contra la venta de indulgencias, la vida ociosa de los monjes, la corrupción de Roma y el comercio de reliquias. Significativamente, publicó una nueva edición del libro de Valla sobre la Donación de Constantino. Escribió usando un nuevo tipo de alemán fluido, ocurrente, conciso, y lleno de expresiones populares, a través del cual hizo su aparición una nueva modalidad de nacionalismo que, al norte de los Alpes, fue uno de los frutos del torbellino provocado por el Renacimiento. De hecho, fue un renacentista en sentido estricto; incluso su muerte se produjo debido a la nueva plaga de su tiempo, la sífilis. Hablaba latín con la forma nueva de pronunciación erudita, denunciando a la Iglesia por su lenguaje «bárbaro», y se enorgullecía de su correcta pronunciación del griego clásico, que era otro de los puntos débiles de la Iglesia. En realidad, la

pronunciación del latín y del griego constituía una prueba infalible para determinar de qué parte estaba cada uno en esa guerra cultural. Al igual que otros humanistas, Hutten buscó y obtuvo la protección del poder secular cuando las autoridades eclesiásticas empezaron a perseguirle. Este ejemplo sería cada vez más frecuente con el avance del Renacimiento.

Incluso en España, la patria de los últimos cruzados, que «se purificó» finalmente con la expulsión de musulmanes y judíos durante el último decenio del siglo XV, la Iglesia pareció no darse cuenta del peligro que para ella significaban las nuevas fuerzas progresistas del saber del Renacimiento. España había empezado a destacar como una de las grandes potencias del Mediterráneo, y, de hecho, era también una potencia en Italia, tras apoderarse de las islas Baleares, Cerdeña, Sicilia y Nápoles, incluso antes de la subida al trono de Carlos I en 1516, y su elección en 1519 como titular del Sacro Imperio Romano Germánico con el nombre de Carlos V supuso la mayor acumulación de poder en una sola persona de Europa y del mundo. Durante el siglo XV aumentaron los contactos de España con la Italia del Renacimiento, y no solo se convirtieron en centros de aprendizaje humanista las cortes y la cancillerías, sino también algunos palacios arzobispales (como el de Zaragoza), en los que se tradujeron los clásicos de la Antigüedad, que empezaron a imprimirse a partir del decenio de 1470. Resulta significativo que el problemático Lorenzo Valla escribiera una biografía del padre de Alfonso V el Magnánimo, rey de Aragón, que pasó gran parte de su vida, desde 1416 hasta 1458, asimilando la nueva cultura en sus territorios de Italia. Cuando Fernando de Aragón e Isabel de Castilla

unieron sus coronas, apoyaron conjuntamente la difusión del saber humanista en España. El más insigne de los humanistas españoles educados a la italiana, Antonio de Nebrija (1444-1522), luchó a capa y espada contra el viejo sistema educativo de Salamanca, la universidad más antigua y de mayor prestigio de España, con el apoyo explícito de la propia Isabel. Se definía a sí mismo como «conquistador» y declaraba que su enemigo era la «barbarie». Sustituyó los anticuados manuales de latín que se usaban en Salamanca y en otras universidades por su nuevo libro, *Introducciones al latín* (1481), dedicado a Isabel, que se tradujo y circuló por toda Europa.

Los Reyes Católicos se vieron empujados hacia el Humanismo no solo por su propio gusto, sino por consejo de su gran primado, el cardenal-arzobispo de Toledo, Francisco Jiménez de Cisneros (1436-1517). Él fue el fundador en 1509 de la Universidad Complutense (que llevaba el nombre latino de Alcalá de Henares, la ciudad donde fue ubicada) para el estudio del hebreo, el griego, y el latín, y para enseñar a los sacerdotes los nuevos métodos humanistas. Fruto de todo ello sería la magnífica *Biblia políglota complutense*, editada por primera vez entre 1514 y 1517. Fue mecenas de Erasmo e intentó por todos los medios que viajara a enseñar en España. Las relaciones entre España y los Países Bajos se habían estrechado mucho a partir de 1516, cuando Carlos unió a la corona española los territorios heredados de los Habsburgo. A los humanistas españoles les encantaban la sátira de Erasmo, sobre todo el *Elogio de la locura*, una obra que influyó profundamente en Miguel de Cervantes (1547-1616), el primer gran escritor español de dimensión universal, cuya novela *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* representa el último

aliento del mundo de la caballería medieval en vías de extinción y la primera obra que aborda el *pathos* de la vida moderna.

Si Erasmo fue el héroe de los humanistas españoles, el suyo, si es que tuvo alguno, fue Lorenzo Valla, sobre el cual escribió: «En mí veis al vengador de las injusticias cometidas con Valla. Me he erigido en defensor de su erudición, la más eminente de todas las que conozco. Nunca permitiré que la insolencia de nadie ataque o destruya impunemente ese saber». Defendió sobre todo las *Elegantiarum* latinae linguae de Valla, manual destinado a los escritores en lengua latina que establecía los nuevos modelos de refinamiento. Han llegado hasta nosotros más de cincuenta manuscritos de esta obra y ciento cincuenta primeras ediciones, lo que indica su vasta difusión y su popularidad. En 1489 Erasmo, siendo todavía un estudiante, escribió una versión abreviada de la misma y realizó otro resumen para publicarlo en 1498, que alcanzó las cincuenta ediciones como mínimo. Vale la pena subrayar el hecho de que ambos, Valla y Erasmo, calificaron a sus adversarios de «bárbaros», y es una pena que, con la expansión del humanismo especialmente por la Europa del norte, su estilo se volviera cada vez más vituperioso, provocando una reacción igualmente enconada de las personas calificadas de aquel modo, que ocupaban altos cargos de eclesiásticos. Se intensificó así la confrontación cultural y que fue degenerando cada vez más. Hasta ahora hemos hablado de su expresión abierta o literaria a través de los manuscritos y los libros impresos. Ahora le toca el turno de las imágenes, mudas pero visibles, expresadas en bronce y en piedra, en pintura o en yeso, en ladrillo o cemento.

Tercera parte
La anatomía de la escultura renacentista

Pocas veces en la historia de la humanidad las artes visuales han gozado de un período de esplendor tan intenso y prolongado como durante el Renacimiento. La abundancia de obras de arte de esta época es casi infinita y describirlas plantea una serie de problemas específicos. Una exposición meramente cronológica resultaría aburrida y a menudo poco ilustrativa. Por otro lado, tratarlas por categorías –escultura, pintura, arquitectura– nos hace olvidar el hecho de que algunos artistas cruzaron a menudo los límites entre unas y otras, y muchos de ellos salieron de talleres en los que se practicaban varias artes distintas. De todos modos, siempre y cuando tengamos en cuenta este factor, resulta más claro un análisis por categorías, y lo más correcto sería empezar por la escultura, ya que una de las grandes preocupaciones del Renacimiento fue la representación de la realidad del hombre, y la escultura es la expresión artística que logra ese objetivo de manera más directa a través de su evocación tridimensional de la figura humana.

La historia de la escultura renacentista comienza con Nicola Pisano, que vivió entre los años 1220 y 1284 aproximadamente. Era natural de Apulia, el tacón de la bota de la península italiana, pero la mayor parte de su actividad la desarrolló en Pisa, Bolonia, Siena, Perugia y otras ciudades del centro de país. Fue un producto de la brillante, aunque precaria, cultura cortesana creada por el emperador Federico II, calificada de «stupor mundi» o «maravilla del mundo». Federico mandó construir castillos suntuosos en el sur de Italia, fue mecenas de todo tipo de artistas y artesanos, importó ideas y tecnologías de los países del Mediterráneo oriental y del propio Oriente y, por si fuera poco, intentó recuperar las

formas clásicas. Con toda seguridad, Pisano aprendió el oficio en alguno de los talleres que el emperador tenía en el sur de Italia, y cuando se trasladó a Toscana llevó algo nuevo: la obsesión clásica por representar el cuerpo humano de la manera más exacta posible, por plasmar las emociones no de modo simbólico, sino tal como se ven realmente en los rostros humanos, por distinguir los infinitos estadios existentes en la vida del hombre y que separan la juventud de la vejez, y por mostrar a hombres y mujeres como individuos, como seres que viven y respiran.

Si seguimos un criterio cronológico, Nicola Pisano fue un artista medieval. Su primera obra conocida, el púlpito del baptisterio de Pisa (1260), fue esculpida dos años después de que se concluyera la construcción de la Sainte-Chapelle de París, y cuando estaban iniciándose las obras de la catedral de Colonia y del claustro de la abadía de Westminster. Pero su espíritu era ya posmedieval. Los relieves en mármol del púlpito de Pisa muestran a seres humanos con rostros llenos de preocupación y ansiedad, y cada uno de ellos es un auténtico retrato. Pisano incorpora a su obra los avances de la escultura gótica francesa, pero sus figuras, nuevas y llenas de vida, distan una eternidad de los santos y ángeles de líneas alargadas que se encuentran en el pórtico oeste de la catedral de Chartres, hermosos donde los haya, pero que parecen demasiado simbólicos e inanimados si los comparamos con las figuras de Pisano. Su *Juicio Final*, el relieve realizado en mármol para el púlpito de la catedral de Siena a finales del decenio de 1260, es por su concepción una escena puramente medieval, con demonios feroces que torturan a los condenados. Pero su ejecución nos trae ecos lejanos de la

Grecia clásica: los cuerpos de las almas corpóreas salvadas y condenadas se alzan como individuos, no como meros prototipos; sus rostros son como los que podríamos encontrar paseando por las calles de Siena, y sus cuerpos podemos imaginarlos con toda facilidad caminando o corriendo: son cuerpos reales, cuerpos que trabajan. Su hijo, Giovanni Pisano (*c.* 1248-1314) llevó todavía más lejos ese proceso humanizador: realizó, por ejemplo, tres figuras de mármol para la capilla de los Scrovegni de Padua (*c.* 1305), que podrían haber salido perfectamente de la Acrópolis de Atenas.

Ya en aquella época, los italianos interesados en el saber y en la Antigüedad se dedicaban a escudriñar entre las ruinas de Roma y de otras ciudades, mucho más abundantes entonces que en la actualidad, a estudiar inscripciones, coleccionar medallas y monedas con cabezas en bajorrelieve, y a recoger los fragmentos de esculturas que encontraban entre los escombros. Entre esos grupos de exploradores había a menudo artistas que buscaban más que las formas de la Antigüedad las técnicas que habían sido capaces de crearlas. Se produjo a partir de entonces una recuperación de la fundición en bronce con fines artísticos. Durante toda la época oscura y la Edad Media dicha técnica no se había perdido, pero se había utilizado fundamentalmente para la fabricación de las campanas. Cuando Andrea Pisano (*c.* 1295-1348) –sin ningún parentesco con los anteriores– realizó en 1330 una serie de relieves en bronce para las puertas del pórtico sur del baptisterio de Florencia, se limitó a moldearlos en cera. Esos moldes tuvieron luego que ser vaciados y fabricados por el fundidor de campanas veneciano Leonardo Avanzi y su equipo. Pero a partir de ese momento el éxito de los bajorrelieves en bronce

obligó a los talleres artísticos a establecer sus propias fundiciones.

Andrea Pisano empezó su vida profesional como orfebre, al igual que casi todos los primeros escultores en bronce. A finales del siglo XIV cualquier artista o artesano que trabajase en un taller solicitado, sobre todo en Florencia, que estaba convirtiéndose ya en la ciudad más rica y con más sensibilidad para el arte de Italia, estaba preparado para trabajar casi cualquier tipo de piedra, tanto la roca caliza o el mármol de Carrara como las piedras preciosas y semipreciosas, y para manejar metales candentes, desde el oro al cobre, y aleaciones como el bronce, compuesto de cobre y estaño. Los orfebres desempeñaron un papel mucho más determinante en el arte del Renacimiento del que normalmente suele reconocérseles. Sus conocimientos fueron asimilados por los escultores y sus diseños por los pintores. A las personas adineradas de Florencia o de cualquier otra ciudad con una gran actividad comercial les gustaba hacer ostentación de su riqueza. Probablemente gastaban más en joyas que en arte, y una de las funciones del pintor era reproducir con exactitud, de forma detallada y realista, las joyas que llevaban los personajes que posaban para ellos, hombres y mujeres, de modo que la perfecta representación de las joyas era un talento que cualquier retratista del Renacimiento tenía obligatoriamente que poseer. Las puertas de bronce, con sus soberbios paneles en los que se describían escenas del Antiguo y el Nuevo Testamento, se convirtieron en un medio excepcional a través del cual el arte de la orfebrería pudo aplicarse a la ornamentación de una nueva catedral de forma total y permanente. Los marcos y los bordes que circundan esos paneles ilustrativos son

en esencia engarces de joyería.

De ahí la importancia que los florentinos y los artistas a su servicio dieron a las puertas de bronce de su catedral y de los edificios anejos; aquellas obras cada vez más elaboradas eran las joyas de la casa de Dios, depositadas allí para toda la eternidad. Fueron objeto de una gran atención y años de trabajo, y tantos cuidados tendrían importantes consecuencias. Ya en el siglo XIII las ciudades con mentalidad comercial que encargaban a los artistas trabajos complicados insistían en firmar contratos detallados que obligaran a ambas partes. Para obtener el encargo de la obra del púlpito de la catedral de Siena, Nicola Pisano tuvo que firmar un contrato que ha llegado a nuestras manos, fechado el 29 de septiembre de 1265, en el que se especifica de manera meticulosa qué se había comprometido a hacer, qué materiales iba a usar y cuánto tiempo iban a durar los trabajos. Esos contratos tuvieron como consecuencia que se identificara al artista de una manera que había sido muy poco habitual hasta entonces: semejante procedimiento contribuiría a sacarlo de la multitud de artesanos anónimos y a hacerlo famoso, o consciente de su fama. Escultores y pintores empezaron a firmar sus trabajos. Así, los relieves de las puertas del baptisterio de Florencia llevan la firma: «Andreas Ugolino Nini de Pisis Me Fecit». La aparición del artista como persona concreta coincidiría con la manifestación del individuo a través de sus obras: ambos procesos se reforzaron mutuamente.

Otra consecuencia del comercio urbano en Italia fue el hecho de que los patronos, conscientes de que la cantidad cada vez mayor de dinero que invertían en arte estaba atrayendo hacia esta actividad a muchos jóvenes de talento, empezaron a estimularlos organizando

concursos públicos para la concesión de los contratos importantes. A finales del siglo XIV Florencia logró disfrutar de un período de paz, prosperidad y orgullo ciudadano, y sus prohombres decidieron encargar una segunda puerta para el baptisterio. Las de Andrea Pisano fueron el modelo de perfección por el cual sería juzgada la nueva generación de escultores. El concurso convocado en 1401 ha sido considerado a menudo como el acontecimiento único que señaló el verdadero punto de partida del Renacimiento florentino. En realidad, fue un hecho muy significativo. Participaron treinta y cuatro jueces nombrados no solo por las autoridades de la catedral, sino también por los gremios de la ciudad y de otras poblaciones de los alrededores. Se anunció el certamen por toda Italia y se presentaron maestros y aspirantes procedentes de toda la península. Quedaron siete finalistas, entre los cuales estaban tres de los artistas más destacados de la época: Filippo Brunelleschi (1377-1446), Jacopo della Quercia (1374-1438) y Lorenzo Ghiberti (1378-1455). A cada uno de ellos se le entregaron cuatro planchas de bronce, y se les pidió que diseñaran un boceto que ilustrara «El sacrificio de Isaac».

Solo dos dibujos han llegado a nuestros días: el de Brunelleschi y el de Ghiberti, y los jueces se enfrentaron a una ardua tarea para decidir entre uno y otro. De hecho, tardaron dos años en dar su veredicto, conscientes de la grandeza del proyecto y del ingente gasto que comportaba (el coste final ascendería a veintidós mil florines, cifra igual al presupuesto total asignado para la defensa de la ciudad de Florencia). El que obtuvo el contrato fue Ghiberti, probablemente porque los jueces lo consideraron el más adecuado para realizar el trabajo con un resultado brillante. Y no se equivocaron. Como el

propio Ghiberti alardea en su *Autobiografía*, antepuso el arte al «afán de lucro». Era un artista extraordinariamente concienzudo y de un perfeccionismo obsesivo. A nosotros quizá nos parezca que trabajaba muy despacio, pero debemos tener en cuenta que los niveles de calidad artesanal requeridos y ofrecidos a finales del medievo y principios del Renacimiento resultan inconcebibles en la actualidad, por lo que una ejecución rápida de los encargos habría resultado de todo punto imposible. Ghiberti podía tardar años en realizar una sola pieza de joyería o una lápida, y meses en cincelar a mano un objeto de bronce. Y lo normal en él era que tardara tres años en esculpir una gran estatua de mármol.

Ghiberti era un hombre joven cuando en 1403 empezó el trabajo de las puertas de bronce del baptisterio y no concluiría lo estipulado en el contrato original hasta veinte años después. A continuación recibió otro encargo: decorar un tercer par de puertas llamadas posteriormente Puertas del Paraíso. Las finalizó en 1452, tres años antes de su fallecimiento. Por consiguiente, dedicó prácticamente toda su vida profesional, más de medio siglo, a concebir las puertas del baptisterio de Florencia. Contó con muchos ayudantes de talento, entre ellos Donatello (1386-1466), Benozzo Gozzoli (*c.* 1420-1497), Paolo Uccello (1397-1475), Antonio Pollaiuolo (1431-1498), y quizá Luca della Robbia (*c.* 1399-1482), por lo que su taller fue uno de los grandes hornos creativos del Renacimiento. Pero él mismo fue el artista-creador de su obra hasta en los más mínimos detalles. Tal como afirmaba el propio Ghiberti, aquel grandioso conjunto (solo la primera puerta llevaba veintiocho paneles que, si contamos los marcos, pesaban

diecisiete mil kilogramos) fue ejecutado «con mucho cuidado y mucho trabajo …conocimiento y artificio». La calidad artística exigida era tal que algunas fundiciones no salieron bien y tuvieron que ser repetidas, e incluso las buenas necesitaron remates que en algunos casos tardaron años en concluirse. Las puertas de Ghiberti, que recrean las Sagradas Escrituras con un dramatismo muy vivo, se convirtieron en punto de referencia obligado para artistas y coleccionistas de toda Italia, que acudían a admirarlas y a aprender de ellas. Resumían todos los logros y los avances alcanzados por el Renacimiento hasta entonces, y señalaron el camino a seguir a los artistas noveles.

Donatello fue el escultor que mejor supo asimilar las enseñanzas de Ghiberti y que basó su trabajo con más seguridad en la obra de este. Su vida y su obra nos aclaran muchas cosas sobre el Renacimiento, sobre lo que fue y sobre lo que no fue. Las ideas que el Renacimiento encubría, en particular el deseo irresistible de llegar a la verdad en el ámbito de las letras, y el de mostrar la realidad tal como la vemos en el del arte, supusieron un gran impulso que permitió a escritores y a artistas alcanzar los más altos niveles de expresión. Pero el Renacimiento no mostró un talante impositivo. Los artistas, en concreto, no tuvieron que adaptarse a los objetivos del Renacimiento forzados por su espíritu compulsivo, sino que recibieron de él unas oportunidades mucho más importantes que en la época medieval para ser ellos mismos y desarrollar sus capacidades al máximo. De ahí que cada uno pudiera dar rienda suelta a su genio. Y no había hombre que poseyera un genio tan obvio y tan constante como Donato di Niccolò di Betto Bardi, que nació en Florencia en 1386 y falleció en la

misma ciudad ochenta años después. Donatello fue uno de los mejores artistas que ha habido nunca y, en cierto modo, la figura central del Renacimiento. Antes de él, los artistas eran conscientes de los límites establecidos de lo que se podía o se debía hacer en el terreno artístico. Donatello fue de una originalidad tan contundente y asombrosa que, después de él, dio la impresión de que todos los límites habían desaparecido, de modo que el artista solo se hallaba constreñido por sus propias capacidades.

Era hijo de un humilde tallista y continuó siendo, toda su vida, un hombre que trabajó con las manos. A diferencia de muchos artistas de éxito de su época, como Ghiberti, con el que estuvo de aprendiz entre 1404 y 1407, no tuvo pretensiones sociales, ni orgullo estético ni jactancia. Su lenguaje y su vida fueron rudos, como correspondía al artesano que era. Sus patronos a menudo le regalaban trajes de buena factura que consideraban adecuados a su posición de gran artista, pero él se los ponía una o dos veces y luego dejaba de llevarlos. Nunca ganó mucho dinero, y durante su vejez vivió de una pensión que le pasaba Cosimo de' Medici, que sentía adoración por él. Parece que nunca aceptó el hecho de que los artistas pudieran moverse en los mejores círculos sociales y de que se hubieran convertido en personajes muy apreciados, en hombres famosos. A él eso nunca le interesó. Hasta ese punto le trajo sin cuidado uno de los hechos más significativos del Renacimiento, a saber: la aparición en escena de la fama artística.

Por otro lado, Donatello poseía una integridad artística que llegaba a cotas poco comunes. Era verdaderamente incorruptible. Su sentido del honor propio del artesano era extraordinario. Hacía solo lo que

consideraba correcto, a su ritmo y a su manera. No le impresionaban los príncipes ni los cardenales. Pese a ser un plebeyo, en materia de arte les hablaba de igual a igual, o mejor aún, como un maestro. Fue también un perfeccionista como Ghiberti, y algunas veces tardó años en dar el visto bueno a una obra suya. No soportaba las prisas, y si le apremiaban, dejaba de trabajar. Su nombre aparece en numerosos documentos y llegaron a circular innumerables anécdotas sobre su tosca manera de hablar, su humor rudo, su terquedad y su poca disposición a aceptar órdenes. Sus patronos, dicho sea en su honor, lo respetaron. Uno de los motivos de que el Renacimiento produjera tantas magníficas obras de arte es que un gran número de hombres influyentes y ricos se mostraron dispuestos a respetar a artistas que sabían lo que querían y eran conscientes de su propio su mérito. En este sentido, Donatello fue uno de los primeros en inculcar a las elites un verdadero espíritu de cooperación con los artistas, por lo que paradójicamente él, el plebeyo obstinado, desempeñó un papel histórico en la mejora del estatus social de los creadores de belleza, que pasaron de artesanos a artistas. A partir de Donatello no fue posible dar marcha atrás: primero en Florencia, y pronto en toda Italia, el artista se convirtió en un hombre que merecía no solo respeto, sino también atenciones, reverencia, admiración y honores.

Los logros técnicos de Donatello fueron espectaculares. Era capaz de trabajar con cualquier material: estuco, cera, bronce pulido (aunque no efectuara personalmente su fundición), arcilla, mármol, todo tipo de piedra por blanda o dura que fuera, vidrio y madera. Usó la pintura y el dorado cuando le pareció oportuno. No siguió las reglas de ninguna técnica en

concreto, sino que improvisó a su antojo y se sirvió de cualquier cosa que cayera en sus manos para conseguir efectos nuevos. Para realizar la *Madonna dei Cordai* (Florencia, Museo Bardini), talló en madera la figura de la Virgen y el Niño, pero no de una sola pieza, sino como si de un rompecabezas se tratara, la cubrió con una sustancia fijadora, la colocó sobre un fondo plano que revistió con un mosaico de cuero sobredorado, y luego pintó todo el conjunto dándole una última capa de barniz para que quedara unido formando una sola pieza. Esta técnica artística consistente en aglutinar materiales para obtener un propósito determinado siguiendo un criterio arbitrario de creatividad es lo que los franceses llamaron más tarde –casi medio milenio después– «bricolage». Semejante espontaneidad resultaba asombrosa en la primera mitad del siglo XV. Pero Donatello también era capaz de ampliar las fronteras de las técnicas ya existentes siguiendo unos planteamientos minuciosos y bien calculados: inventó, por ejemplo, una manera muy sutil de realizar los bajorrelieves, el llamado «rilievo schiacciato», muy próximo al dibujo. Fue lento y concienzudo cuando era necesario, pero pocos artistas supieron desenvolverse con tanta facilidad y seguridad como él entre sus materiales.

De ahí su constante originalidad. Siempre estaba realizando cosas que no se habían hecho con anterioridad. Ya antes de él, algunos artistas habían abandonado la representación colectiva del ser humano, tan característica del arte medieval, para plasmarlo como individuo incluso en los altorrelieves de bronce o de piedra, y habían ido incluso más allá destacándolos del fondo para darles una preeminencia singular. Pero fue realmente Donatello quien, de una vez por todas, puso la

figura humana de pie, tal como se había hecho en la Antigüedad, presentándola en estatuas aisladas. Ello supuso la introducción de muchas innovaciones técnicas, por ejemplo, para evitar que las estatuas se cayeran, y –rasgo muy típico del Renacimiento– la aplicación de los principios científicos a la representación plástica. A continuación exponemos doce de las innovaciones más importantes de Donatello.

La primera la encontramos en una de sus obras maestras más tempranas, *San Juan Evangelista*, realizada en 1408 para el magnífico pórtico occidental de la catedral de Florencia (actualmente en el Museo dell'Opera del Duomo). Trabajó en ella utilizando de forma deliberada unas proporciones distorsionadas, por lo que, al verla en fotografía, da la impresión de falta de estabilidad y de ser demasiado alargada; pero si la observamos desde abajo, desde el lugar desde el que Donatello pensaba que debía ser contemplada, parece increíblemente sólida y robusta. Hasta entonces nadie había hecho nada semejante de un modo tan convincente. En segundo lugar, Donatello utilizó modelos antiguos para dar peso y autoridad a sus estatuas, siendo uno de los primeros ejemplos la imagen de *San Marcos*, realizada en mármol entre 1411 y 1413 y destinada a la hornacina del gremio de los traperos en Orsanmichele, Florencia; se trata de una figura verdaderamente renacentista si la comparamos con la obra de Ghiberti situada a su lado, que parece todavía plenamente medieval.

En tercer lugar, supo dar vida a las estatuas: así, la humanidad de *San Jorge*, esculpida en piedra para la hornacina del gremio de armeros en Orsanmichele (actualmente en el Bargello), parece que traspasa su

coraza. El rostro y las manos están vivos, y toda la figura parece balancearse sobre sus pies. Tal como más tarde comentaría Vasari, «una asombrosa impresión de vida emana de la piedra». En cuarto lugar, Donatello, con la ayuda de Michelozzo, un experto en fundición, dio toda una lección práctica sobre la versatilidad del bronce con su obra *San Luis de Tolosa* (1418-1422, actualmente en el Museo dell'Opera di Santa Croce de Florencia), cuya mitra, guantes y báculo fueron fundidos por separado, mientras que la magnífica capa pluvial lo fue por secciones, permitiendo al escultor hacer alarde de un altísimo grado de virtuosismo. Una innovación similar aparece en el *Jeremías* y el *Habacuc*, realizados para el campanario de Giotto (1423 ss., Museo dell'Opera del Duomo), grupo en el cual utiliza técnicas experimentales con el fin de adaptarlo a su emplazamiento; fruto de todo ello es una pareja de profetas asombrosamente vivos, como los hombres que Donatello podría haber visto paseando por la plaza de la catedral. La vitalidad es también el secreto de una sexta innovación, la recuperación de los bustos romanos, que él combinó con la costumbre medieval de hacer relicarios con forma de cabeza. Pero las cabezas de Donatello parecen de hombres vivos, incluso cuando están hechas a partir de máscaras mortuorias. De calidad excepcional es el busto de terracota de Niccolò da Uzzano (Bargello), uno de los primeros auténticos retratos de la historia del arte europeo, y otra innovación de Donatello.

Una octava innovación fue la primera tumba «humanista», la del antipapa Juan XXIII, realizada para el baptisterio de Florencia después de 1419. La efigie fue fundida y luego sobredorada, como parte integrante de un marco arquitectónico, con un ataúd, un sarcófago,

una imagen de la Virgen Dolorosa y otros accesorios (Michelozzo colaboró en la ejecución de la obra), conjunto que se convirtió en modelo para otros muchos posteriores, hasta finales del siglo XVIII con el auge de Canova. Donatello fue el primero en utilizar fondos de gran complejidad decorativa en los relieves narrativos realizados en la nueva técnica del *rilievo schiacciato*, introducida por él mismo, como en el hermosísimo *Cristo entregando las llaves a san Pedro* (actualmente en el Victoria and Albert Museum). Una décima innovación, empleada en esta y en otras muchas obras, es la práctica de un nuevo tipo de perspectiva aérea. Algunas veces utilizó mármol estratificado para representar las nubes; otras, después de colocar una regla y una escuadra en el estuco húmedo, recortaba el material con una espátula para dar la sensación de planos en retroceso. El *Banquete de Herodes* (actualmente en el Museo de Lille), realizado para la pila bautismal del baptisterio de la catedral de Siena, constituye otro excelente ejemplo de cómo Donatello se sirvió de la arquitectura como soporte de sus bajorrelieves, y viceversa, como, por ejemplo, en la «Cantoría» de la catedral de Florencia, en la que representa la danza extática de las almas de los inocentes en el Paraíso.

Donatello estaba siempre descubriendo nuevas formas de creación artística, e iluminándolas con nuevos trucos del oficio (como él diría). De este modo, los cuatro evangelistas de los medallones de la vieja sacristía de San Lorenzo en Florencia son verdaderos ancianos de carne y hueso, no arquetipos de santos. Igualmente innovadores son los cuatro medallones de la sacristía dedicados a la vida de san Juan Evangelista, muchas de cuyas figuras aparecen representadas solo parcialmente, cortadas por el

marco del tondo, con el fin de dar una sensación de inmediatez y de causar impacto en el espectador, como si el medallón fuera una ventana a través de la cual pudiéramos contemplar una escena de la vida real. A nadie se le había ocurrido hasta entonces semejante genialidad. Pero, ante todo, Donatello era realista: la plancha de bronce realizada para Cosimo de' Medici sobre el martirio de san Lorenzo es tan aterradora en su descripción de la agonía del santo que, al igual que las escenas del Nuevo Testamento que la acompañan, quizá resultaran demasiado impactantes para el gusto de la época y no llegaron a instalarse en San Lorenzo hasta el siglo XVI. Igualmente aterradora a su manera es la estatua de madera de *Santa María Magdalena*, que nos muestra a la santa en su vejez más decrépita, pudiéndose tratar del último trabajo del escultor (Museo dell'Opera del Duomo), y el magnífico bronce de *San Juan Bautista*, conservado todavía *in situ* en la catedral de Siena. Nunca se habían ejecutado con anterioridad obras impregnadas de tal dramatismo y sentido trágico. Aun así, la estatua en bronce de *David*, considerada por muchos la mejor obra de Donatello –y, sin lugar a dudas, la más apreciada–, que originalmente se encontraba en el centro del patio del nuevo palacio de los Medici (actualmente podemos admirarla en el Bargello), es un trabajo que denota una imaginación portentosa, más que realismo. David está desnudo y, con sus largos cabellos y el sombrero de ala ancha, parece tan hermoso como una doncella, pero a la vez es un joven asombrosamente real; la audacia del concepto resulta sorprendente, impactante y sugestiva, y uno se pregunta qué pensaría la refinada elite florentina cuando se mostró por primera vez al público. Pero a Donatello, entonces y siempre, todo esto

le tuvo sin cuidado: él se ponía al servicio de su arte y de su Dios siguiendo los dictados de su genio, no los de la sociedad ni los de ninguna otra autoridad.

En tiempos de Donatello, los artistas menores, por mucho talento que tuvieran, solieron verse eclipsados por él. Pero no fueron eliminados por completo, pues a principios del siglo XV el comercio del arte en Italia era enorme, y los más astutos estudiaron cuidadosamente su obra para ver qué ideas podían robarle o, mejor dicho, utilizar para crear sus propias innovaciones basándose en ellas. Luca della Robbia (1399-1482), un joven florentino contemporáneo suyo, al que se encargó la realización de la tribuna del órgano de la grandiosa «Cantoría» de mármol de la catedral de Florencia, fue un artista que estudió a los clásicos tanto como Donatello, pero a quien también le gustaba recuperar la imaginería y los efectos medievales cuando le venía bien. Sus tallas de mármol son a su modo exquisitas, pero no tardó en apropiarse la recuperación que hiciera Donatello de la terracota como material con unas posibilidades comerciales y artísticas extraordinarias. Hacia 1430 inventó un barniz a base de estaño para sus cerámicas, que se convertiría en uno de los grandes descubrimientos artísticos de la época y quizá de todos los tiempos. Esos barnices tan potentes protegían e intensificaban los colores, daban profundidad y luminosidad a las figuras, realzaban la belleza de las formas dándoles envergadura y expresividad. El primer trabajo realizado con esta técnica del que tenemos documentación fidedigna data de 1441, pero la terracota barnizada se puso de moda rápidamente, en parte por lo atractiva que resultaba a primera vista, y en parte por su coste relativamente bajo.

Luca della Robbia abrió junto a su sobrino, Andrea,

un taller sumamente productivo, que no tardó en exportar piezas a casi toda Europa. El transporte de las obras era sencillo, ya que se preparaban por partes que luego se ensamblaban, y se utilizaron no solo como meras obras de arte en sí mismas, para la decoración de *studiolos*, dormitorios o salones, sino también como objetos elegantes e incluso de utilidad en iglesias (sagrarios, pilas de agua bendita, relicarios y estaciones del Vía Crucis). Podían utilizarse para proyectos de mayor envergadura, como retablos mayores, medallones y techos abovedados. Más que por su talento, Luca della Robbia destacó como artista refinado y de buen gusto. Tuvo una enorme capacidad para introducirse en el mercado artístico europeo de la época, siendo su influencia, por lo tanto, significativa, ya que llevó el Renacimiento a muchos hogares de todo el norte y el sur de Europa que no eran principescos, y además tuvo muchos imitadores.

No obstante, al menos en Italia, la máxima consideración en su oficio fue otorgándose cada vez con más frecuencia a los artistas más ambiciosos, y especialmente a los que eran capaces de esculpir figuras de cuerpo entero o, mejor aún, estatuas ecuestres. A mitad de camino entre los dos gigantes de la escultura, Donatello y Miguel Ángel, encontramos al también florentino Andrea di Francesco di Cione, el Verrocchio (1435-1488). Su padre era fabricante de ladrillos, quizá de carácter ornamental, y él entró en contacto desde muy temprana edad con los orfebres, gremio que, particularmente en Florencia, suministró los conocimientos y el ambiente experimental del que salieron tantos grandes artistas. Conviene recordar que la mayoría de los grandes creadores plásticos del

Renacimiento fueron artistas en el sentido más amplio de la palabra: eran capaces, y a menudo así lo hicieron, de trabajar como arquitectos, pintores o escultores, y de diseñar prácticamente cualquier tipo de artefacto que requiriera una habilidad excepcional; en resumen, podían ejecutar todo aquello que tuviera o pudiera tener un mercado. Aunque Verrocchio empezó como orfebre, no tardó en abordar el ámbito de la arquitectura, compitiendo para obtener encargos importantes, y participó en distintos proyectos relacionados con la metalurgia, como, por ejemplo, la fabricación de la gigantesca esfera de cobre que remataba la linterna de la catedral de Florencia. Cuando tuvo la experiencia suficiente para establecer su propio taller, que también era una tienda abierta al público en la que los clientes podían comprar directamente, o pedir una copia de obras ya existentes, o hacer encargos de lo que quisieran, él y sus ayudantes llegaron a trabajar prácticamente en todos los campos y con todos los materiales imaginables, desde la joyería a la escultura mayor en bronce o en mármol, pasando por pinturas monumentales y por el diseño de proyectos arquitectónicos y escénicos. La amplitud de los campos que tocaba y su versatilidad, pero también su carácter emprendedor, hicieron que muchos jóvenes de talento, como Leonardo da Vinci, Perugino y Lorenzo di Credi, por citar solo a los más famosos, acudieran a recibir sus enseñanzas. De hecho, su tienda alcanzó tal fama que abrió una segunda en Venecia.

Entre los artistas florentinos, especialmente pintores y escultores, había una gran rivalidad, fomentada por sus benefactores municipales o privados. Verrocchio fue uno de los más competitivos, tanto con otros talleres, por ejemplo, el regentado por los hermanos Pollaiuolo, como

con otros artistas vivos o muertos. Su *Niño con delfín* (Palazzo Vecchio, Florencia) fue un intento de mejorar y superar un tema favorito de la Antigüedad, y constituye una obra muy lograda. Su *David* (Bargello) fue un desafío deliberado al encanto juvenil de la maravillosa estatua de Donatello, y quizá fuera más apreciada en su día que esta, pues es mucho más viril y su atención a los detalles es extraordinaria. Su gran obra maestra, en la cual trabajó casi toda la última década de su existencia, fue también un intento de eclipsar a Donatello. Las estatuas ecuestres de bronce, de tamaño natural o incluso mayores, eran consideradas uno de los logros más significativos de la Antigüedad. Los cuatro caballos clásicos de San Marcos de Venecia, traídos de Constantinopla, constituían un recordatorio de lo difícil que era esculpir y fundir la estatua de un caballo incluso sin jinete. Una de las grandes conquistas de Donatello, en el período comprendido entre 1445 y 1455, fue realizar con éxito una figura ecuestre, el *Gattamelata*, erigida ante la grandiosa basílica de San Antonio de Padua. Verrocchio lo superó con la espléndida estatua del condotiero Bartolommeo Colleoni montado a caballo, erigida en uno de los lugares más céntricos de Venecia, delante de la iglesia de San Juan y San Pablo. Técnicamente es una obra maestra. Estéticamente es formidable, pues muestra la tremenda brutalidad de los hombres que se dedicaban al oficio de la guerra durante el Renacimiento. De hecho, algunos la consideran la mejor de todas las estatuas ecuestres, así como la más famosa, y nos ayuda a entender cómo conseguía Verrocchio que sus patronos le pagaran por sus obras cantidades tan exorbitantes de dinero (hasta trescientos cincuenta florines).

Probablemente podamos aprender más sobre el arte del Renacimiento mediante el estudio minucioso de los talleres de esos artistas tan industriosos que investigando cualquier otra institución. Hasta llegar al producto final, había una serie de pasos previos, como la realización de dibujos preliminares, y de bocetos o *bozzetti* en cera y arcilla, que eran mostrados a los clientes para que comprobaran lo que podían esperar a cambio de su dinero, y luego los *modelli* de terracota ya más acabados. Las tiendas, las trastiendas y sus dependencias estaban muy bien surtidas de todo tipo de prototipos, entre ellos modelos de cabezas, brazos, manos, pies y rodillas en yeso, que Verrocchio había fabricado según un procedimiento que mantenía en secreto. Él mismo y sus ayudantes los utilizaban indistintamente para pintar o esculpir. Tenía estanterías llenas de dibujos de cabezas masculinas y femeninas y realizaba figuras en arcilla que vestía con telas impregnadas de yeso para usarlas como modelos a la hora de esculpir o pintar ropajes, práctica adoptada posteriormente por Leonardo y otros artistas que trabajaron bajo su dirección. Conocer el funcionamiento del taller de Verrocchio equivale a ver entre bastidores lo que fue el arte renacentista, y nos permite comprobar que el gran nivel alcanzado en esta época se basaba en una rígida disciplina, un aprendizaje esmerado y un uso sistemático de cualquier tipo de ayuda mecánica que la mente humana fuera capaz de imaginar. Tras todo ello se escondía a su vez un deseo vehemente de hacer dinero, así como de producir las mejores obras de arte.

Conviene subrayar que los escultores del Renacimiento no tuvieron que depender de los moldes de escayola que fabricaban para emular a los clásicos. En

cierto sentido, la Antigüedad los rodeaba por todas partes en forma de fragmentos de brazos, piernas y cabezas de estatuas romanas rotas, que a finales de la Edad Media aún podían encontrarse en número considerable por toda Italia. Fue a partir del siglo XIV cuando empezaron a adquirir valor para los coleccionistas y artistas. Los amantes del arte estaban dispuestos a pagar cantidades importantes de dinero por cabezas y torsos sueltos, que luego montaban y colocaban en los patios de sus palacios urbanos o en los jardines de sus residencias rústicas. Los artistas las estudiaban y las copiaban, y algunos de ellos fueron contratados por los propietarios para que restauraran las obras antiguas rotas y las reconstruyeran esculpiendo de nuevo las partes que faltaban, aunque los artistas de renombre no estaban dispuestos a aceptar este tipo de encargos por considerarlos inapropiados para ellos. Pero, al igual que los eruditos buscaron viejos manuscritos de los clásicos en las bibliotecas monásticas, los artistas hurgaron entre las ruinas romanas en busca de tesoros artísticos. Encontrar estatuas enteras de piedra o mármol resultaba casi imposible, y los bronces eran todavía más raros. Lo más fácil, en todo caso, era encontrar copias romanas de originales griegos. Un bronce que sí pudo recuperarse en perfecto estado de conservación fue el llamado *Espinario*, una escultura del siglo I d.C. que representa a un niño desnudo sacándose una espina del pie. Se hallaba en lo alto de una columna frente a la basílica de San Juan de Letrán de Roma, no lejos de la estatua ecuestre de Marco Aurelio, también de bronce, y era muy admirado especialmente por los artistas. Pudo muy bien servir como fuente de inspiración a Donatello para crear a su *David*, del mismo modo que la de *Marco Aurelio* animó

indudablemente tanto a él como a Verrocchio a esculpir estatuas ecuestres de bronce. Ya a finales del siglo XV los grandes coleccionistas estaban dispuestos a invertir importantes sumas de dinero en excavaciones de yacimientos arqueológicos que pudieran contener verosímilmente restos escultóricos. De este modo, en el decenio de 1490, salió a la luz en Roma el *Apolo de Belvedere*, una estatua griega original, seguida en 1506 por el *Laocoonte*, una de las grandes obras maestras de la Antigüedad. Ambas fueron adquiridas por el papa Julio II, que ocupó el solio pontificio de 1503 a 1513, y fueron las obras más preciadas de su colección de esculturas, que con el tiempo se convertiría en el núcleo del actual Museo Vaticano.

Según Vasari, el estudio de las formas antiguas, y no solo en el palacio de Julio II, tuvo una importancia capital para el trabajo de los maestros de lo que llamamos Alto Renacimiento, especialmente para Leonardo, Rafael y Miguel Ángel. Este último, en concreto, aprendió muchísimo de los antiguos en todos los sentidos: el diseño o *disegno*, la elección de los temas y de los materiales, la forma misma de esculpir y de dar un acabado a la obra, el equilibrio entre las partes y el todo, y en particular el desarrollo del sentido de la monumentalidad, de la grandiosidad, de lo que los italianos llaman *terribilità*, esto es, la capacidad que tiene el arte de inspirar un temor reverente. Miguel Ángel nació en Caprese en 1475 y falleció en Roma ochenta y ocho años después. Su actividad artística se prolongó durante más de setenta años ininterrumpidamente, trabajando como escultor, como pintor y como arquitecto, además de escribir poesías. Sobre ningún gran artista se han escrito tantas insensateces como sobre

él: que si era un neurótico, un homosexual, un místico neoplatónico, etcétera. De hecho, no fue más que un artista de mucho talento y de gran energía, aunque a menudo su carácter tormentoso lo llevara a tener problemas con sus contratos, y no siempre por culpa suya. No pensaba más que en llevar a cabo su trabajo artístico lo mejor que pudiera, y en rendir culto a Dios.

Miguel Ángel fue primordialmente un escultor, aunque quizá se ajustaría más a la verdad decir que estaba más interesado en las formas humanas en sí que en el modo concreto de representarlas o en el medio empleado para ello. Es evidente que en la talla encontró el mejor modo para este propósito, y sus pinturas suelen ser esculturas bidimensionales. Su ama de cría era la esposa de un tallador de piedra de Settignano, y Miguel Ángel comentó con Vasari que junto con su leche «mamó los cinceles y los mazos». Su padre era un burgués ambicioso de Florencia, deseoso de ascender en la escala social, que llevó a Miguel Ángel a la escuela hasta los trece años y no estaba dispuesto a permitir que su hijo se ganara la vida como escultor, pues consideraba este oficio un trabajo manual y de poca categoría. Este hecho quizá explique por qué el chico empezó primero como aprendiz con el pintor Domenico Ghirlandaio en 1488. Fue al año siguiente cuando logró entrar en el taller escultórico de los jardines de la casa de los Medici en San Marco. Aprendió por sí mismo a base de copiar la cabeza de un fauno antiguo, lo que llamó la atención de Lorenzo el Magnífico.

Miguel Ángel ya era un artista cuando, a los diecisiete años, realizó su primera gran obra, un relieve en mármol, *La batalla de los Centauros*. Se trata de un trabajo muy interesante, efectuado con suma destreza y muy pocos

medios, donde las figuras masculinas desnudas hacen gala de una fuerza extraordinaria impactando en la retina del espectador. Pero está inacabado por motivos desconocidos, y este hecho se iría repitiendo a lo largo de su vida, convirtiéndose prácticamente en un sello característico de sus obras. De todos modos, sí que concluyó su primer encargo importante, la *Piedad* (María con el cuerpo de Cristo muerto), destinada a la tumba de un cardenal francés en Roma, y actualmente en la basílica de San Pedro del Vaticano. Miguel Ángel la empezó a los veintidós años de edad y completó el proyecto tres años más tarde con un acabado perfecto. Es, a todos los niveles, una obra de gran madurez y majestuosidad, en la que se combinan la fuerza (en la figura de la Virgen) y el *pathos* (en la de Cristo), la nobleza y la ternura, una conciencia de la fragilidad humana y, al mismo tiempo, de su resistencia, que inunda a cuantos la contemplan de una poderosa mezcla de emociones. Es la obra religiosa por excelencia, pues inspira devoción, gratitud, dolor y oración. El método escultórico empleado, tanto en las formas de los protagonistas como en sus ropajes, no tiene precedentes en la historia de la humanidad, y resulta fácil imaginar el asombro y el respeto que despertó tanto entre los *cognoscenti* como entre el común de las gentes. La juventud de su autor lo encumbró a la categoría de artista prodigioso, y las alabanzas a su trabajo no fueron más que el comienzo de su reputación de superhombre del arte absolutamente increíble, lo mismo que algunas de sus obras, y dotado de cualidades casi divinas.

Si semejante fama beneficia o no a un artista es algo muy discutible. A principios del siglo XVI, a partir de un gigantesco bloque de mármol sobre el que algunos

artistas ya habían dado algún que otro golpe de cincel, Miguel Ángel creó la figura heroica de *David*, destinada a ser colocada al aire libre (aunque en la actualidad se conserva en el Museo della Accademia de Florencia) y a impresionar a los florentinos. Miguel Ángel prescindió de la cabeza de Goliat y de la espada del joven héroe, de suerte que esta obra gigantesca constituye una estremecedora afirmación de la fuerza del hombre desnudo, esculpida con una técnica y una energía casi pavorosas. A su lado, las representaciones de Donatello o Verrocchio parecían insignificantes, lo que hizo acrecentar aún más el mito de los poderes sobrenaturales de Miguel Ángel; los mecenas y el público en general confundieron la grandeza de la obra con el hombre que la ejecutó. Al año siguiente de acabarla, Julio II lo llamó a Roma para encargarle, para satisfacción de su propia vanidad y para admiración de la posteridad, su espléndida tumba de mármol, que debía contar con varias figuras y un majestuoso marco arquitectónico. Miguel Ángel aceptó encantado la oportunidad que se le brindaba de crear una obra de esa envergadura para un cliente tan generoso, y realmente completó, para su satisfacción y la de todo el mundo de la época y de la posteridad, una parte del conjunto, un soberbio *Moisés*, una figura a imagen y semejanza de Dios del que fue juez y legislador y personaje clave del Antiguo Testamento. Muchos dirían que es su mejor trabajo. Pero la realización de toda la obra duró cuarenta años y no se terminó como se había proyectado en un principio. Llevó al artista a enzarzarse en disputas con los poderosos, a tener que escapar varias veces de Roma, a verse envuelto en litigios, y le provocó un estado de ansiedad continuo que le causaría una profunda

sensación de fracaso. Desestabilizó a Miguel Ángel como hombre y como artista, conduciéndolo primero al mundo de la pintura, y luego al de la arquitectura a gran escala, y afectó incluso a su comportamiento ante otros trabajos que no tenían relación con la tumba.

En la Accademia de Florencia se encuentra la figura inacabada del *Esclavo Atlas*, destinada a este mismo conjunto; en realidad, consta solo del torso y las piernas, ya que Miguel Ángel no trabajó el resto del mármol, aunque sí está cortado. ¿Por qué lo abandonó? No se sabe. *El esclavo moribundo* (Museo del Louvre), también destinado a la tumba, tiene la figura terminada, pero, aun siendo asombroso, el plinto y la parte posterior están apenas trabajados. ¿Por qué? No se sabe. También están inacabados dos tondos de mármol que representan a la Virgen con el Niño, uno en el Bargello de Florencia, y otro que constituye la joya más preciada de la Royal Academy de Londres; los magníficos rostros y miembros de las figuras parecen querer salir a la superficie con gran esfuerzo. Una y otra vez, Miguel Ángel concibe un diseño magnífico o hermoso, lo esboza, lo termina en parte, y luego lo abandona, sin que sepamos con claridad si era por falta de tiempo, por la urgencia de otros encargos, por sentirse descontento de su trabajo, o completamente agotado. Desde luego los grandes artistas prefieren a veces dejar su obra sin acabar, pues les otorga una impresión de espontaneidad e inspiración que un acabado perfecto no sabría inspirar. Pero en ciertos casos, como en el de las grandes tumbas de los Medici, con la impresionante figura de Lorenzo sentado y pensativo, toda ella perfectamente acabada lo mismo que las de los dos desnudos del plano inferior, los nichos están vacíos y todo el conjunto rezuma una sensación de

obra inconclusa.

¿Padecía Miguel Ángel alguna enfermedad mental? Indudablemente fue un hombre pendenciero, que a menudo se enfadaba consigo mismo y con los demás. Se nos muestra como una persona aislada, aislada en su grandeza, en su falta de vida privada o de privacidad, como un hombre con el corazón falto de amor consumado, cuyo único competidor con el que medir sus fuerzas es la propia divinidad. También cabría señalar que Miguel Ángel se impuso a sí mismo unos límites muy estrictos. Es evidente que no le gustaba trabajar el bronce, y lo hizo en contadas ocasiones. Era un metal que le resultaba ingrato. La única vez que se esforzó en trabajarlo fue para realizar la estatua gigantesca de Julio II, que más tarde tuvo que ser fundida debido a una emergencia para convertirla en un cañón. También hizo un crucifijo de madera, y lo pintó. Pero en general solo le gustaba el mármol, y tallarlo con un alto grado de perfección en su acabado, prefiriendo los marcos arquitectónicos complejos, que permitieran admirar sus obras de frente y no en derredor. Todas estas limitaciones que él mismo se imponía no hacían sino agravar sus problemas, y Miguel Ángel no era un artista que en momentos de tensión pudiera consolarse realizando pequeños objetos hermosos. El hombre y su obra llegaron a alcanzar la más alta consideración, de modo que sus triunfos fueron épicos, pero también lo fueron sus tragedias.

Los grandes superhombres suelen arrasar el territorio que los rodea y a volverlo estéril. Miguel Ángel empequeñeció a los escultores de su época, y en la generación posterior a la suya no hubo nadie que estuviera a su altura. Se produjo un vacío que tardó

varios decenios en llenarse, cuando otro italiano memorable, Bernini, tomó el relevo, pero por aquel entonces el Renacimiento ya había finalizado y había empezado una nueva era del arte europeo, lo que llamamos el Barroco. Giambologna, un flamenco italianizado, pretendió también ser el heredero de Miguel Ángel y, de hecho, llegó a realizar obras memorables en mármol y bronce, pero pertenecía a una época situada más allá del verdadero espíritu renacentista. No obstante, debemos concluir este apartado haciendo referencia a un contemporáneo de la etapa de madurez de la vida de Miguel Ángel, Benvenuto Cellini (1500-1571). Como artista, fue en muchos aspectos la antítesis de Miguel Ángel, pero fue un personaje típicamente renacentista por su pasión y su conocimiento de la Antigüedad, por su osadía técnica y artística, por su increíble versatilidad y por su amor por la belleza humana, que era complejo y simple a la vez.

Como tantos otros grandes artistas del Renacimiento, Cellini provenía de ese rico filón de talentos artísticos que fue el artesanado florentino. Su abuelo fue un experto maestro albañil y su padre un carpintero especializado que, entre otras cosas, fabricó y levantó los andamios para los grandes proyectos de Leonardo da Vinci, y fabricó instrumentos musicales muy avanzados. Cellini entró a trabajar en lo que podríamos llamar una de aquellas cuevas de Aladino y templo de magos del Renacimiento, en un taller de orfebrería. Las enseñanzas artísticas que adquirió allí se convirtieron en la base de un conocimiento enciclopédico sobre cómo trabajar con materiales de todo tipo, desde el oro y la plata hasta los metales más sencillos, y desde las piedras preciosas hasta las más duras. Cellini fue uno de los pocos artistas del

Renacimiento que aprendieron el oficio de orfebre, que se ha hecho famoso precisamente por una pieza de orfebrería. En realidad, todo el trabajo de su primera época desapareció durante el trágico saco de Roma de 1527, sin que ulteriormente se haya tenido noticias del mismo, pues, al igual que el bronce, el oro era un material peligroso si se quería alcanzar fama eterna, ya que sus propietarios lo fundían en caso de necesidad. De todos modos, Cellini trabajó para el generoso Francisco I de Francia de 1540 a 1545, y el soberbio salero de oro y esmaltes que realizó para este monarca logró pasar a la posteridad y actualmente es uno de los tesoros más prestigiosos del Kunsthistorisches Museum de Viena. Cellini tardó dos años en acabar este precioso objeto, tiempo que en su época se consideró extremadamente corto, y con razón: en la actualidad, ningún individuo ni equipo de personas sería capaz de fabricarlo ni en cien años. Si existe una obra de arte capaz de resumir todo el Renacimiento, con su gusto por los temas clásicos, su imaginación y brillantez, su técnica arriesgada y su puro amor al arte y al hombre, es esta magnífica creación.

Cellini trabajó en tantos y tan diversos ámbitos que resulta difícil enumerar todas sus obras: medallas oficiales, con efigies perfectamente talladas y reversos sumamente ingeniosos; matrices para monedas, con emblemas y enseñas; matrices para sellos, todos de un valor artístico enorme; candelabros y aguamaniles muy trabajados; mobiliario sacro y vajillas, cubiertos y otros objetos de mesa; bronces pequeños y piezas decorativas de todo tipo. También abordó los temas heroicos y en una o dos ocasiones salió airoso del intento, particularmente en su magnífica estatua de *Perseo con la cabeza de Medusa*, un bronce de dimensiones

considerables sobre un pedestal muy elaborado que tiene un panel en relieve y cuatro estatuillas de bronce en sendas hornacinas. Realizada por encargo de Cosimo I de' Medici, para ser colocada en uno de los extremos de la Plaza de la Signoria de Florencia, y rivalizar con el *David* de Miguel Ángel y la *Judith y Holofernes* de Donatello, fue terminada en 1553, y, a juicio del propio escultor, representaba la culminación de su carrera artística. El nuevo duque de Toscana la consideró una verdadera encarnación de la «resurrección etrusca» que su ducado simbolizaba, pues la postura del héroe recuerda un bronce etrusco del siglo IV a.C. muy admirado por Cosimo. Con su evocación deliberada del glorioso pasado de la Antigüedad y su brillante ostentación de lo que los artistas de la Europa del siglo XVI, y especialmente los florentinos, eran capaces de ejecutar, esta obra también constituye una recapitulación, un epítome de todo lo que representó el Renacimiento.

Este gran bronce probablemente sea la obra de arte mejor documentada de todo el Renacimiento, ya que Cellini describe con sumo detalle su concepción y su ejecución. Su autor era un hombre apasionado, impetuoso, audaz y de trato difícil, con todos los vicios propios de la extravagancia que solemos asociar con los artistas más destacados del Renacimiento, pero también con algunas peculiaridades propias. Los documentos de los tribunales de la época que han llegado hasta nosotros prueban que su vida estuvo plena de problemas, y que muchas veces se vio obligado a huir para escapar de la justicia. Fue culpable de al menos dos asesinatos, consiguiendo el indulto gracias a los servicios prestados como artista, algo muy habitual en el Renacimiento. Fue acusado dos veces de sodomía, la segunda después de

realizar el *Perseo*, lo que provocó su huida a Venecia, donde conoció al arquitecto Sansovino y a Tiziano. En cualquier caso, fue declarado culpable y condenado a cuatro años de prisión y, de hecho, sufrió un largo arresto domiciliario, durante el cual escribió su autobiografía. Esta obra deliciosa y llena de informaciones de todo tipo, que abre una ventana al mundo artístico de la época, nos explica todo lo relacionado con el *Perseo* y muchos otros trabajos suyos. Se trata también de una obra de carácter literario que a su manera nos confirma el largo proceso por el que los humildes y a menudo anónimos artesanos medievales alcanzaron el estatus de héroes del Renacimiento, aunque en el caso del violento y jactancioso Cellini fuera más el de un antihéroe. Gracias a su autobiografía conocemos que fue un gran coleccionista de arte. Vasari dice que acumuló varios dibujos y cartones que Miguel Ángel realizó para el techo de la Capilla Sixtina y, al parecer, copió un tratado de Leonardo sobre las tres artes, la escultura, la pintura y la arquitectura, junto con un estudio sobre la perspectiva. La verdad es que durante el Renacimiento, y especialmente en Florencia, esas artes se hallaban estrechamente unidas, y así pasaremos ahora de la escultura al arte de la construcción.

Cuarta parte
La arquitectura del Renacimiento

Para el común de los ciudadanos de Florencia, o de cualquier otra ciudad de Italia a finales de la Edad Media, la arquitectura tenía más importancia desde el punto de vista visual que cualquier otro arte, excepción hecha de la literatura. No tenían posibilidad de contemplar los tesoros albergados en los palacios, pero podían verlos desde el exterior, y estaban familiarizados con las iglesias y las catedrales, permitiéndoseles en ocasiones entrar en las sacristías, donde se guardaban la mayoría de los objetos artísticos. La arquitectura, en mayor medida incluso que la escultura de carácter público, constituía un objeto de orgullo cívico. Los ciudadanos de Italia tenían conocimiento además de la arquitectura antigua, pues sus ruinas permanecían en muchos casos *in situ*, y sus piedras no habían sido todavía objeto de rapiña, ni debidamente reutilizadas o retiradas. En cierto modo, buena parte de la Italia medieval seguía siendo un gran campo de ruinas arquitectónicas, un recordatorio constante de las dimensiones colosales y de la gloria de Roma, de modo que cuando el incremento de sus riquezas animó a las principales ciudades a encumbrarse a sí mismas, los artistas volvieron sus ojos, como si fuera la cosa más natural del mundo, hacia el ejemplo de su pasado romano, y el público no tuvo más que comparar los resultados. Así pues, en el campo de la arquitectura el Renacimiento constituyó un fenómeno natural; iba en consonancia con el carácter del país.

Podemos constatar a este respecto un profundo contraste entre el sur de Europa, y en particular Italia, y los demás países del continente. El gótico había surgido en la Francia del siglo XII como una evolución del románico, que a su vez era una forma primitiva y

bastarda de la arquitectura del Imperio romano tardío. Pero luego había evolucionado y se había convertido en un estilo autónomo, en una creación verdaderamente original dotada en último término de una majestad y una sutileza enormes, en la que se encarnaron grandes logros técnicos, unos efectos decorativos extraordinarios y un poderío impresionante. Las grandes catedrales góticas de Francia, Inglaterra, Alemania y España estarían entre los edificios más imponentes y hermosos que se hayan construido jamás, y se convirtieron en depositarias de importantes tesoros artísticos, de los cuales solo se conserva en la actualidad una parte. Constituían una maravilla del mundo, pero a los italianos no les impresionaron lo más mínimo, ni a los que solo eran conscientes de su existencia ni a aquellos –muchos menos– que llegaron a contemplarlos. El gótico era un hábito, un impulso, no un sistema. Carecía de teoría y de literatura. Era una refinada evolución surgida a partir de un instinto primitivo. Fueron pocas las catedrales concebidas y edificadas como un todo, conforme a un plan maestro (Salisbury en Inglaterra constituiría una verdadera excepción, e incluso en este caso el chapitel no fue añadido hasta unos doscientos años después). Algunas, como la de Colonia, permanecieron inacabadas hasta una época muy reciente. Los italianos, sobre todo los de las llanuras del norte, construyeron catedrales góticas, como la de Milán, pero sin demasiado entusiasmo ni decisión. El espíritu del gótico no llegó a imponerse nunca en ellos, aunque sí lo hicieran sus formas. Había en él algo orgánico que los italianos consideraban irracional, hasta el punto de que parece que solo lo adoptaron de una forma aberrante, y que siempre desearon, quizá inconscientemente, sustituirlo por algo

mejor, surgido de las raíces de su propia cultura.

En Florencia, donde se inició la arquitectura del Renacimiento propiamente dicha, esas raíces eran muy profundas y se remontaban a los tiempos de los romanos. La catedral era un edificio que databa originalmente del siglo V o incluso del IV, y había sido reconstruida dos veces a comienzos de la Edad Media. Era, por tanto, una obra romano-románica. El baptisterio, que forma parte del complejo catedralicio, fue proyectado siguiendo el modelo circular del Panteón de Roma en los siglos VI o VII, aunque posteriormente fue modificado y consagrado de nuevo en 1059. Podríamos calificarlo, pues, también de obra romana. El tercer edificio del complejo catedralicio, el *campanile* o campanario, fue diseñado por Giotto di Bondone (*c.* 1266-1337), más famoso como pintor, nombrado maestro de obras de la catedral en 1334. Se han conservado sus planos, pero él murió tres años después de recibir ese nombramiento, y el edificio actual, construido sucesivamente por Andrea Pisano, el escultor, y Francesco Talenti, es bastante distinto. No tiene una apariencia gótica, pero tampoco romana ni románica. Es una obra completamente *sui generis*.

Una generación antes, en 1294, los florentinos habían decidido que debían echar abajo su vieja catedral y construir otra nueva más grande, y dos años después se elaboraron unos planos. Se levantó la fachada, de ladrillo revestido de mármol en color blanco, verde y rosa, pero se suspendieron las obras para construir el *campanile* según un modelo similar y, finalmente, la antigua catedral no fue demolida hasta 1375. Para entonces ya se había establecido el diseño definitivo: una gran iglesia oblonga con cuatro inmensas naves entre la fachada y el

altar mayor, y un espacio octogonal coronado por un gran tambor rematado por una cúpula. La catedral, tal como se diseñó, fue imaginada en un espléndido fresco, *La Iglesia triunfante*, pintado por Andrea da Firenze, miembro del comité encargado del proyecto. Pero ¿quién y cómo iba a construir una creación semejante, cuyas dimensiones no tenían precedentes y que planteaba unos problemas técnicos a los que nadie se había enfrentado hasta entonces?

Los pilares del octógono fueron levantados entre 1384 y 1410, se comenzó el tambor, y en 1418 se convocó un concurso para adjudicar las obras de la cúpula. El ganador fue Filippo Brunelleschi (1377-1446), en colaboración con Ghiberti, que naturalmente ya estaba trabajando en las puertas del baptisterio. Brunelleschi aseguró que la construcción de la cúpula no necesitaría cimbras, el complicado sistema de armaduras utilizado en las catedrales góticas para levantar las bóvedas de piedra con las que los albañiles cubrían los enormes espacios interiores de los edificios. De hecho, en la catedral inglesa de Ely ya se había rellenado con una gigantesca obra de carpintería que formaba una linterna octogonal, un espacio interior de dimensiones parecidas creado a raíz del hundimiento de la torre central a comienzos del siglo XIV. Pero los italianos no eran capaces de realizar una obra de carpintería de alto nivel de tales dimensiones y, en cualquier caso, probablemente no tuvieran ni la menor idea de la existencia de Ely. Querían una cúpula y Brunelleschi buscó su inspiración en el Panteón, la cúpula más grande que se conservaba de la época de los romanos.

Debemos tener en cuenta que Brunelleschi no era un arquitecto en sentido estricto, pues las dimensiones, la

forma y, por supuesto, la propia curvatura de la bóveda ya habían sido decididas en 1367, diez años antes de que él naciera. Era más bien el ingeniero o, como reza su contracto, «el inventor y director» del proyecto. Era un hombre instruido, hijo de un letrado, destinado a ejercer alguna profesión erudita, hasta que sus brillantes dotes para el dibujo lo condujeron al cultivo de la orfebrería, como a la mayoría de los artistas florentinos. Había participado con Ghiberti en el concurso convocado para la realización de las puertas del baptisterio, y, al ver rechazado su proyecto, marchó en compañía de Donatello a Roma para estudiar directamente las obras de los antiguos. Se convirtió en todo un maestro del detalle y de las formas, y la experiencia lo llevó a hacer de la arquitectura su principal pasión. Era, pues, un intelectual. Pero también era un científico, pues aplicó a los problemas planteados por la cúpula unos conocimientos muy notables acerca del ejercicio de la fuerza. La cúpula que diseñó, y cuyas obras ya había completado en 1436, descansa sobre ocho grandes machones que continúan la labor de los pilares inferiores con la ayuda de otros dieciséis machones menores, unidos todos ellos por una fila de arcos horizontales de sustento y reforzados por unos bastidores de metal. El ángulo de la cúpula se hizo tan escarpado como lo permitía su forma, de modo que su construcción fuera independiente y pudiera prescindirse de armaduras de todo tipo. Para aligerar el peso, Brunelleschi inventó un sistema de revestimientos externo e interno ideado por él mismo. Por eso, aunque se inspirara en la cúpula del Panteón, esta no fue su modelo de ingeniería, pues había sido construida mediante el método de ataque frontal propio de los romanos, utilizando la fuerza bruta. La

cúpula de Brunelleschi sería más sofisticada, más moderna. No obstante, la verdadera prueba que habría de superar su método no sería solo la estabilidad de la cúpula, sino su apariencia externa, y Brunelleschi la superó con creces. Los florentinos la consideraron una maravilla y, de hecho, todavía continúa dominando la ciudad como lo hacen pocas catedrales hoy en día.

Brunelleschi salió de la experiencia de la cúpula consagrado como un artista completamente nuevo: el arquitecto superior, distinto del artesano o el albañil que había dominado la arquitectura medieval. El arquitecto era contratado y pagado por el patrono, y a continuación dirigía y contrataba personalmente a los artesanos. Además, poco a poco el arquitecto fue haciéndose cargo de diseñar los proyectos, en vez de llevar a cabo un esquema diseñado previamente por un comité. Brunelleschi fue un personaje típicamente renacentista en la medida en que estudió cuidadosamente los modelos romanos y en especial los etruscos, y desde luego utilizó elementos tomados de la Antigüedad. Pero si nos fijamos atentamente en sus obras, no vemos que haya en ellas mucho de romano ni tampoco de griego. Hacia 1419 construyó un hermoso asilo de huérfanos, el Ospedale degli Innocenti, cuya fachada utiliza indiscutiblemente el vocabulario decorativo de la arquitectura clásica. Pero este espacioso pórtico de esbeltas columnas corintias sobre las que descansan una serie de arcos de medio punto con enjutas decoradas con tondos, coronado por un amplio entablamento, no tiene semejanza con ningún edificio romano por su esbeltez y la delicadeza de sus proporciones. Algunos han dicho que se trata del primer edificio verdaderamente renacentista, y que introdujo un diseño que podía

adaptarse –y, de hecho, se adaptó en los siglos venideros– a innumerables objetivos distintos, aparte de que realmente no tiene relación con la antigua Roma. Se trataba de un estilo nuevo y, en efecto, suponía una nueva forma de belleza.

Brunelleschi utilizaría el mismo vocabulario artístico, con algunas adiciones de su cosecha y ampliando los conceptos originales, en la soberbia sacristía que adjuntó a la iglesia de San Lorenzo de Florencia, y en la capilla de los Pazzi, que diseñó para otra gran iglesia florentina, la de Santa Croce. Estas obras espaciosas, elegantes, armónicas y maravillosamente proporcionadas, adornadas (en el caso de la capilla de los Pazzi) con tondos del genial Della Robbia y con delicados esquemas cromáticos en gris y blanco, aparte de los colores naturales del mármol y el latón, la piedra, el hierro y la madera, entusiasmaron a cuantos las visitaron, debido a la noble sencillez que irradiaban en contraposición con la confusión del gótico. Para el pintor que las contemplaba por primera vez supusieron verdaderamente el impacto de la novedad, no tanto una resurrección de lo antiguo cuanto la constatación de una hermosura que ni siquiera había llegado a concebir y que le inducía a sacar sus pinceles y a ponerse manos a la obra.

Tras las creaciones de Brunelleschi se ocultan los elementos tácitos de toda una teoría: una simplificación de las partes en virtud de la cual la repetición ordenada, y no la variedad infinita de invenciones, se convierte en norma; la utilización de un único sistema de iluminación siempre que sea posible; y un equilibrio entre los distintos elementos, de modo que no existe ningún rasgo dominante, sino un estilo generalizado que da cohesión al conjunto. Además, al rechazar el gótico y superponerle

el estilo clásico, Brunelleschi inventó un nuevo vocabulario de recursos constructivos –entablamentos curvos en forma de arcos sobre columnas, alternancia de pilares y pilastras, contrafuertes con volutas, alternancia de curvas y frontones achatados, volutas y pechinas como signos de puntuación–, que constituirían algunos de los elementos del nuevo lenguaje asumido inmediatamente por los arquitectos, primero en Italia, y luego en todos los demás países de Europa. Todo ello fue presentado por medio de ejemplos.

La teorización corrió a cargo de un intelectual de origen florentino (aunque nacido en Génova), Leon Battista Alberti (1404-1472). Veintisiete años más joven que Brunelleschi, estudió en la Universidad de Bolonia y recibió una instrucción clásica en Padua. De hecho, se hallaba mucho más cerca de los escritores humanistas que de los artesanos formados en los talleres de orfebrería, y durante toda su vida fue un autor sumamente prolífico: escribió comedias y obras filosóficas, sobre religión, ética, diversas ciencias, y sobre la cría y la monta de caballos; estudió estas y muchas otras materias, y publicó libros sobre todas ellas. Como secretario primero de un cardenal y luego del papa Eugenio IV durante el decenio de 1430, aprendió y practicó el arte de la comunicación. Eugenio lo mandó llamar a Roma, donde se dedicó a la arqueología, realizó un estudio detallado sobre las antigüedades romanas, y lo que vio lo animó a escribir una serie monumental de tratados de estética, los primeros mínimamente significativos desde la época de los romanos, sobre escultura, pintura y, sobre todo, arquitectura.

De re aedificatoria –Alberti solía escribir sus obras en latín, para traducirlas luego al italiano, si así se lo

pedían– era un estudio crítico y aclaratorio, y a la vez una nueva formulación de la gran obra de Vitrubio *Sobre la arquitectura*, el único libro de la Antigüedad sobre este tema que ha llegado a nuestras manos. (El tratado de Alberti fue publicado en forma impresa en 1485, un año antes de que lo fuera el de Vitrubio.) La obra de Alberti supone una mejora en todos los sentidos respecto a la de Vitrubio, pues es clara, ordenada, está bien escrita y su calidad es óptima tanto desde el punto de vista teórico como práctico. Empieza dando las definiciones de rigor, e inmediatamente pasa a estudiar los conceptos, los materiales, los métodos de construcción, la planificación urbanística y los planos de los distintos tipos de edificios. A continuación analiza la naturaleza de la belleza en la arquitectura, y la manera de aplicarla a los edificios religiosos, privados y públicos. Alberti poseía una mentalidad inquisitiva y en cierto modo enciclopédica, pues llega a tratar muchísimos temas distintos, entre ellos el abastecimiento de agua, la arqueología, la restauración y los costes. Es el tipo de libro que habría deseado tener entre sus manos cualquier constructor en ciernes o estudiante de arquitectura, y que no pudo tener nadie hasta que lo escribió Alberti. Y ha seguido siendo válido: el modo que tenemos hoy día de plantear la arquitectura, o la distinción, por ejemplo, entre el diseño básico, funcional, y los elementos decorativos superficiales, siguen siendo los de Alberti.

Alberti ejerció además la arquitectura, aunque no por norma en el sentido habitual del término. Realizó proyectos y diseños que fueron ejecutados por otros arquitectos encargados de las obras. De ese modo se construyó el Palazzo Rucellai de Florencia, de cuyas obras se encargó, siguiendo sus instrucciones, Bernardo

Rossellino (*c.* 1450), o el Templo Malatestiano de Rímini, obra también de Alberti (*c.* 1447), pero levantado por Matteo de' Pasti. Alberti se encargó personalmente de varios proyectos importantes en el Vaticano y en la vieja basílica de San Pedro, pero, por regla general, los proyectos e instrucciones realizados por él para construir edificios en lugares tan diversos como Ferrara o Mantua, eran enviados por mensajero. En algunos casos Alberti ni siquiera llegó a ver nunca las creaciones de las que en último término era responsable. Su influencia, sin embargo, fue extraordinaria y llegó a todas partes, incluso tal vez más que la de Brunelleschi. Y no es que Alberti subestimara al viejo maestro. Por el contrario, su admiración por él fue enorme. La contemplación por vez primera de la gran cúpula de Florencia fue la principal experiencia estética de su vida, y de ella escribió: «¿Quién podría ser tan frío o tan envidioso que no reconociera el genio de un arquitecto capaz de crear una estructura tan grandiosa, que se levanta hasta el cielo, lo bastante grande como para cubrir con su sombra a toda la población de Toscana, y además realizada sin cimbras y casi sin andamios?». Alberti citaba la cúpula de la catedral como ejemplo del modo en que los artistas florentinos –y de otros lugares– no solo eran capaces de imitar a los antiguos, sino incluso de superarlos. Y, según él, ese era el objetivo: construir nuevas estructuras, incluso más hermosas y más audaces, a partir de las del pasado. No obstante, lo primero era el estudio de ese pasado. Alberti veía la obra de Brunelleschi en cierto modo solo como un alejamiento superficial de la barbarie medieval: sus planos básicos seguían sin ser clásicos.

Alberti cambió por completo esa situación, y sus

diseños responderían a una inspiración clásica de arriba abajo. Desde que empezaron a seguirse sus instrucciones, y sus proyectos y su libro empezaron a circular por toda Italia, fue muy raro el arquitecto que, a la hora de construir una iglesia *ab initio*, utilizara un simple eje orientado de este a oeste. El viejo pórtico occidental se convirtió en una fachada clásica, creada en torno a una puerta que daba acceso a un espacio por lo general circular u octogonal; el coro situado en el extremo oriental desaparecería, y todas las actividades del edificio girarían en torno a un punto central. No obstante, Alberti no era un hombre que predicara una uniformidad rígida. Utilizó también la planta de cruz griega y a veces combinó la rotonda circular con una nave de cortas dimensiones. Sus fachadas se dividen en tres grandes prototipos. Utilizó los distintos órdenes clásicos para subrayar los cambios y formuló diversos esquemas alternativos de distribución de los vanos. Pero, en realidad, con ello no hacía más que completar el lenguaje vernáculo del nuevo estilo arquitectónico. Lo inició Brunelleschi y Alberti lo convirtió en un sistema perfecto, que los estudiantes podían absorber hasta convertirlo en una segunda piel. De ese modo, Alberti creó una serie de patrones sobre cómo debía ser la apariencia externa de los edificios, especialmente en sus fachadas principales, cuyos rasgos esenciales serían repetidos –y aún siguen siéndolo– durante siglos.

No debemos pensar, sin embargo, que el aspecto arquitectónico que empezaba a mostrar Italia fue obra exclusivamente de uno o dos genios. De hecho, hubo cientos de arquitectos oficiales y uno o dos trabajadores infatigables cuyas aportaciones fueron realmente impresionantes. El representante más destacado de este

grupo fue Michelozzo (Michelozzi) di Bartolommeo (1396-1472). Acabó convirtiéndose en el arquitecto personal de Cosimo de' Medici y uno de los favoritos de los ricos mecenas de la ciudad, pues estaba dispuesto a adaptar sus diseños a los gustos de sus patronos (de hecho, era hijo de un sastre florentino). Fue un hombre de un talento y una experiencia amplísima, pues trabajó primero en la ceca de la ciudad ocupándose del diseño de las monedas, pasó luego al taller de Ghiberti, y más tarde colaboró como escultor con Donatello. Efectivamente, durante toda su vida diseñó y realizó moldes de bronce, sagrarios y otros objetos religiosos de mármol y de metales preciosos, así como complicados monumentos funerarios. A la muerte de Brunelleschi, fue nombrado maestro de las obras de la catedral –en la práctica presidente de los arquitectos profesionales de Florencia–, y colocó la magnífica linterna diseñada por Brunelleschi para coronar la cúpula.

Michelozzo no tenía teorías arquitectónicas de ningún tipo. Le encantaba lo antiguo, pero tampoco ponía objeciones a los estilos medievales. Buena parte de su labor consistió en hacer adiciones, ampliaciones o reconstrucciones de edificios ya existentes, de modo que se vio obligado a respetar el pasado, fuera cual fuere. Realizó una mezcla de elementos góticos y modelos renacentistas. El monasterio que construyó en Bosco ai Frati es fundamentalmente medieval. La fachada del ayuntamiento de Montepulciano es casi una réplica de la del Palazzo Vecchio de Florencia. Remodeló la hermosa villa de los Medici en Trebbio con toques renacentistas, aunque su aspecto general es el de una fortaleza medieval almenada. Podemos apreciar rasgos medievales e irregularidades en otra villa que construyó en Cafaggiolo,

aunque debemos señalar que el edificio y los jardines están integrados con una gracia que habría resultado impensable en una residencia campestre medieval amurallada y provista de un foso, pero que se haría habitual en toda Italia (y muy pronto en toda la Europa civilizada) a partir de 1440 aproximadamente.

Pero Michelozzo fue también un innovador. En el monasterio de San Marco, en Florencia, construyó la primera biblioteca renacentista, una sala alargada de elegantes proporciones, diseñada enteramente para albergar y exponer los libros. Para su trazado, con sus pasillos y nichos, se inspiró una vez más en fuentes medievales, concretamente en el característico dormitorio monástico del siglo XIV, aunque ahora serían los libros, y no los frailes, los destinados a descansar en él. Construyó una capilla para los Medici en Santa Croce, sencilla, elegante, de una gran pureza de líneas, utilizando el lenguaje propio del Renacimiento, hasta el punto de que muchos otros arquitectos no dudaron en copiarla, pero conservó también en parte las características bóvedas medievales. El palacio urbano que construyó para los Medici en Florencia, con su patio central de arcadas clásicas, sus grandes cornisas externas asomadas a la calle, su maravilloso jardín y su *loggia*, se convirtió en uno de los edificios más populares de todo el Renacimiento, a juzgar por el número de veces que fue imitado o que sirvió de modelo para sacar ideas de él. Como complemento a este palacio construyó para los Medici otra residencia rústica, que constituye el primer intento de vivificar la antigua villa romana, sin fortificación alguna, y en la que el jardín es un elemento tan importante del diseño como los propios muros. Este modelo fue también imitado una y otra vez. Michelozzo

fue además muy atrevido al inspirarse en el templo de Minerva en Roma para construir la tribuna de la Annunziata en Florencia, edificada en forma de círculo del que salen nueve capillas.

En resumen, supo combinar lo viejo y lo nuevo para agradar a sus clientes, como convenía a un buen arquitecto, pero carecía de genio propiamente dicho, y su amabilidad y sus deseos de agradar se convirtieron en irritabilidad y malos humores a medida que su carrera fue progresando. Tal es el modelo de vida de muchos arquitectos que realizan la difícil tarea de mantener el equilibrio entre las exigencias y los caprichos de los clientes, y la lentitud y a menudo la incompetencia de los operarios, mientras que los costes aumentan y las facturas permanecen sin pagar. Era muy hábil en el manejo del agua, hasta el punto de que lo que más le gustaba era la construcción de fosos, los problemas hidráulicos y las tareas de desecación. Se vería obligado a echar mano a esta facultad suya a partir de 1460, cuando perdió su puesto en Florencia, y acabó sus días en la remota Ragusa supervisando la construcción de las murallas de la ciudad, rodeadas por el mar, en una amarga decadencia. Pero la mayoría de los arquitectos del Renacimiento solían conocer una pérdida de su popularidad a medida que iban haciéndose viejos y que otros hombres más jóvenes, con ideas nuevas, los expulsaban sin concesiones de la barca del éxito.

Un caso excepcional sería el de Donato Bramante (1444-1514), cuyas obras más importantes e innovadoras fueron realizadas hacia el final de su vida. Originario de Urbino, ciudad que formaba parte de los Estados Pontificios, sus éxitos reflejan cómo durante el último cuarto del siglo XV el centro de gravedad de la

arquitectura italiana fue pasando de Florencia a Roma. En cuanto aprendió a leer y a escribir, lo pusieron a estudiar pintura y perspectiva, y es posible que fuera discípulo de Mantegna. Próximo a la poderosa corte artística del gran Federigo da Montefeltro que llegó a visitar Alberti, fue testigo de la construcción del magnífico palacio que realizó para el duque Luciano Laurana, y en el que también trabajó Piero della Francesca. Llegó a la arquitectura a través de su fascinación por los dibujos en perspectiva, de los que se ha conservado un ejemplar en forma de gravado. Por la época en la que empezó a diseñar edificios, primero para los Sforza, la familia de los duques de Milán, y luego en otras ciudades de la Lombardía, ya había desarrollado un gusto por lo monumental y gigantesco que suponía toda una novedad y que estaba más cerca de la grandiosidad de la antigua Roma que de las elegantes creaciones de los florentinos, que tanto hincapié hacían en las esbeltas columnas y los gráciles arcos.

La primera obra importante de Bramante, la iglesia milagrosa de Santa Maria presso San Satiro, en Milán, aunque de pequeñas dimensiones, posee una grandiosidad nueva sustentada en una serie de grandes pilares y pilastras. En 1492 realizó un nuevo remate oriental o tribuna para la iglesia de Santa Maria delle Grazie de Milán, una conjunción monumental de nichos absidales sustentados en enormes pilares cuadrados, que expresa su idea de una estructura imponente capaz de encerrar un espacio vastísimo. Siguió ejercitándose en la realización de obras monumentales colaborando en la reconstrucción de la catedral de Pavía, que fue remodelada formando una cruz griega que constituye el centro de un enorme octógono, ideado a todas luces por

Bramante, aunque en la obra participaran muchos otros artistas. El duque de Milán también dio a Bramante la oportunidad de diseñar para la abadía de Sant'Ambrogio un magnífico claustro en el que hizo un empleo muy ingenioso de diversas columnas y pilastras de estilo romano, y quizá le encargara una obra todavía más importante, el diseño de una plaza nueva en la vecina ciudad de Vigevano. El proyecto requirió la demolición de todo un barrio antiguo y su sustitución por un espacio abierto de corte renacentista, de dimensiones imponentes, en el que debía emplazarse la catedral, y supuso un paso decisivo en el proceso que no tardaría en llenar las grandes ciudades de Europa de plazas monumentales de forma oblonga.

En aquel momento de su carrera es evidente que el interés de Bramante no estaba tanto en la erección de edificios como en la función a la que estos estaban destinados, es decir, a encerrar grandes espacios interiores de un modo que dejaba asombrado al espectador. Por una feliz coincidencia, la pérdida del poder de los Sforza en Milán acontecida en 1499 condujo a Bramante hasta Roma, donde existían mejores oportunidades de expresar sus grandes ideas, primero a las órdenes del papa Borgia, Alejandro VI, y luego a las del gran Julio II (papa entre 1503 y 1513). Julio II estaba obsesionado por el poder, obsesión que manifestó en su afán de convertir a los Estados Pontificios en una gran potencia, militar y financiera, y de recrear las glorias de Roma como ciudad imperial a través de un grandioso programa de construcciones. Antes incluso de que Julio accediera al trono papal, Bramante dejó su impronta creando impresionantes patios y palacios, y realizando estudios escrupulosamente medidos de los principales

edificios de la Antigüedad, no solo en Roma, sino también en Tívoli, Caserta y Nápoles. Sus esfuerzos por entender y expresar la Antigüedad quedan patentes en el edificio llamado en la actualidad el Templete de San Pietro in Montorio, la construcción de todo el Renacimiento que más se acerca a la perfección. Se trata de una capilla circular de piedra, rodeada de columnas y rematada por una cúpula, situada en el punto en el que, según se creía, sufrió el martirio san Pedro. Es una combinación de elementos basada en una serie de prototipos de templos romanos. Sigue estrictamente las reglas de la proporción de Vitrubio, según las cuales las medidas de los alzados y sus segmentos son múltiplos del diámetro de las columnas, el llamado sistema modular. Utiliza el orden dórico y es el primer edificio renacentista decorado con triglifos y metopas, a imitación de los frisos dóricos clásicos. Pero al mismo tiempo constituye un edificio completamente original, pues las columnas externas coinciden con las pilastras que sostienen el tambor por la parte interior, algo que los romanos no habían hecho nunca, y el conjunto del edificio no parece ni mucho menos romano, sino que es inequívocamente renacentista. Además tiene la cualidad de que, a pesar de su tamaño reducido, muestra toda la dignidad de un edificio de grandes dimensiones: en resumen, es el sueño de monumentalidad de un arquitecto hecho realidad con elementos mínimos.

Con Julio II en el trono pontificio, Bramante tuvo enseguida la oportunidad de realizar en serio sus mayores ambiciones. Empezó a trabajar en la prodigiosa ampliación del palacio del Vaticano llamada Cortile del Belvedere. Se trata de un patio con grandes terrazas y unas vistas internas y externas asombrosas, algunas de las

cuales estaban destinadas a deleitar el refinado gusto del papa cuando las contemplara desde la ventana de su dormitorio. De ese mismo complejo forma parte una ingeniosa y gigantesca escalera o rampa en espiral que conduce al visitante de lo alto del edificio hasta su parte inferior, permitiéndole admirar los distintos pisos. En la parte más próxima a la base, las columnas son toscanas, luego dóricas y, en orden ascendente, jónicas y compuestas, y esa misma gradación se repite en los diversos pisos del palacio. Bramante descubrió así un nuevo modo de subrayar la variedad de las formas ornamentales de la Antigüedad, haciendo que cada una dominara un piso. Utilizó este mismo recurso en la fachada que diseñó para el espléndido Palazzo Caprini (1510), donde el piso bajo se halla ricamente decorado con grandes sillares de piedra y ventanas arqueadas, como las de un castillo, mientras que el *piano nobile* se levanta al ritmo de parejas de esbeltas columnas dóricas que enmarcan los elegantes ventanales del palacio. Este ingenioso artificio consistente en combinar dos diseños arquitectónicos en uno, otra muestra de magnificencia y profusión lograda a través de medios modestos, sería imitado posteriormente en miles de edificios oficiales en Italia y en toda Europa, hasta el punto de convertirse en uno de los clisés arquitectónicos más comunes de todos los tiempos. Un signo de los tiempos, y de la fama, la importancia y la riqueza cada vez mayores alcanzadas por algunos artistas italianos del Alto Renacimiento, sería el hecho de que Rafael comprara esta maravillosa creación en 1517 y la convirtiera en su residencia.

Bramante trabajó en muchas iglesias de Roma, particularmente en Santa Maria del Popolo, y de otras ciudades vecinas, como la iglesia de los santos Celso e

Giuliano, pero concentró principalmente sus esfuerzos en los planes ideados por Julio II para la nueva basílica de San Pedro. Las ideas del papa y las del artista coincidían: ambos pensaban que había llegado el momento de hacer borrón y cuenta nueva y de sustituir la vieja basílica, que los dos consideraban bárbara, por otra que encarnara los principios de la nueva arquitectura basada en la Antigüedad; que ese proyecto debía llevarse a cabo a la mayor escala posible, para demostrar que la nueva Roma que estaba surgiendo era superior a la del pasado imperial y pagano; y que el edificio debía hacer ostentación de la gran amplitud de su interior, una amplitud que al fin era posible gracias a la experiencia técnica y que tenía por objeto impresionar a las grandes multitudes que se congregaban durante los ritos pontificales. Bramante buscó su inspiración en los edificios cubiertos más grandes de la antigua Roma, los inmensos baños públicos, especialmente las termas de Caracalla, cuyos pilares y vanos circulares sostenían unas cubiertas que albergaban espacios considerados inimaginables incluso por los hombres del Renacimiento.

En realidad, el ambicioso Bramante no necesitaba inspirarse en la Antigüedad, pues la mayor parte de sus ideas para la nueva iglesia de San Pedro ya habían sido anunciadas por las obras que él mismo realizara en Lombardía, especialmente en Santa Maria delle Grazie y en la catedral de Pavía. La principal diferencia radicaba en las dimensiones. En general, las dimensiones no tienen por qué constituir el elemento fundamental en una obra arquitectónica, pero en los edificios lo que pretenden es provocar un temor reverente. Hubo muchos artistas que introdujeron modificaciones al

proyecto original de Bramante, pero fue él el que dio a la basílica su característica más sobresaliente, tanto en el exterior como en el interior: sus dimensiones. Tanto si la divisamos a quince quilómetros de distancia, recortándose en el horizonte de Roma, como si la admiramos de lejos desde el extremo más apartado de la ciudad, o de cerca desde el espacio comprendido entre los brazos de su vasta columnata, o bien nos quedamos asombrados contemplando su interior, la basílica de San Pedro es la reina de la arquitectura religiosa. No existe ningún edificio parecido en todo el orbe, y la clave de su singularidad radica precisamente en sus dimensiones.

Una vez dicho esto, sin embargo, debemos admitir que la historia de la construcción de la nueva basílica de San Pedro es enormemente complicada. Da la impresión de que una iglesia de grandes dimensiones posee una agitada vida propia, y a veces parece que los arquitectos implicados sucesivamente en su construcción no son más que moscones revoloteando a su alrededor. Las obras en el emplazamiento propuesto para la nueva basílica comenzaron en realidad hacia 1452, a las órdenes de Bernardo Rossellino, y los cimientos puestos en aquella época tuvieron unas repercusiones permanentes sobre las estructuras levantadas posteriormente sobre ellos, como si se tratara de un palimpsesto que volviera a aparecer bajo las letras escritas sobre él. Se sucedieron varias fases e interrupciones en las obras antes de que Bramante se hiciera cargo de ellas. Todavía se conservan sus primeros planos sobre papel (1506), un hermoso documento en aguada de color naranja y tinta marrón. En ellos se prevé la erección de una iglesia cuadrada, centralizada, con cuatro cúpulas secundarias además de la principal. Uno de sus ayudantes, Giuliano da Sangallo, se mostró crítico

con el proyecto y Bramante lo sustituyó por otro de configuración longitudinal. A la muerte de Julio II se introdujeron nuevos cambios por orden del nuevo papa León X,un Medici que tenía ideas propias. Los pilares centrales, aunque de tamaño más reducido, estaban ya acabados cuando murió Bramante en 1514. Sangallo y su otro ayudante, Fra Giocondo, se hicieron cargo de las obras, pero el papa puso al joven Rafael de Urbino (1483-1520) al mando del proyecto. Rafael desechó algunas de las ideas de Bramante, pero en otros aspectos volvió a recurrir a los planos originales, añadiendo algunos detalles de su propio ingenio. Pero el joven artista murió en 1520 y sus correcciones no fueron realizadas nunca o bien fueron demolidas. Sangallo presentó un proyecto alternativo que se conserva en una maqueta de madera, pero el saco de Roma y la escasez de numerario que trajo consigo impidieron que llegara a realizarse. Sangallo murió a su vez en 1546, y fue entonces cuando se propuso a Miguel Ángel, a la sazón bastante anciano (había cumplido ya los setenta años), que se hiciera cargo de las obras. Realizó un nuevo proyecto que comportaba la eliminación más o menos completa de las secciones ya acabadas por Rafael-Sangallo, y la vuelta a los planes de Bramante. Buena parte del interior de la basílica que podemos admirar en la actualidad es obra de Miguel Ángel, pero siguiendo las ideas de Bramante.

Miguel Ángel estaba obsesionado con la cúpula, y realizó una serie de diseños inspirados en gran medida en la que ejecutara Brunelleschi en Florencia. La que acabó construyendo es mucho más compleja y monumental, con unos contrafuertes curvos férreamente articulados que descienden hasta una serie de columnas gemelas

situadas en la parte exterior del tambor. Lo que él construyó fue realmente el tambor, pero cuando murió en 1564 todavía no se habían llevado a cabo las obras de la cúpula. En aquel momento el papa era Pío IV, que ordenó a los dos nuevos arquitectos, Pirro Ligorio y Giacomo da Vignola, que ejecutaran los planes de Miguel Ángel sin más discusión. Ligorio hizo caso omiso de estas instrucciones y empezó a dar forma a sus propias ideas en el ático interno de la cúpula, hasta que fue despedido. Vignola volvió a introducir la idea de las cúpulas secundarias, que Bramante había abandonado unos sesenta años antes, y su sucesor, Giacomo della Porta, llegó a construir dos cúpulas laterales, como podemos apreciar en la actualidad. Derribó lo que quedaba del coro de Bramante, puso la bóveda a la cúpula de Miguel Ángel, pero aumentó el ángulo de inclinación, lo que implica que el cascarón exterior sea mucho más escarpado que el ideado por Miguel Ángel, y casi nueve metros más alto. La cúpula quedó terminada en 1593, pero Della Porta tuvo que recurrir a un ingeniero, Domenico Fontana, para resolver los problemas de carga, algo que ninguno de sus predecesores habría soñado hacer, y que demuestra la especialización cada vez mayor en el ámbito de la arquitectura, que ahora se atrevía a afrontar moles gigantescas. No obstante, en arquitectura lo que importa es la obra que se levanta y permanece en pie. La cúpula de Della Porta tiene una silueta significativamente distinta de la de Miguel Ángel, pero llegó a construirse y al cabo de unos cuantos años empezó a parecer no solo una obra bien hecha, sino necesaria. Así pues, suyo sería el modelo de gran cúpula imitado en toda Roma y en último término en toda Europa. De ese modo, Della

Porta, sin ser un gran arquitecto, llegó a ser muy influyente.

Faltaba todavía la fachada, que también había sido diseñada por Miguel Ángel y cuya escala y cuya amplitud habrían parecido excesivamente grandiosas incluso a Bramante. Con sus gigantescas pilastras y columnas y sus amplísimos intercolumnios, recordaba más al palacio de un emperador que a la fachada de una iglesia. La idea fundamental de este diseño acabó siendo realizada sucesivamente por cinco arquitectos, el último de los cuales sería el gran Gianlorenzo Bernini (1598-1680). Este artista fue el encargado de concluir las obras y a continuación diseñó la plaza situada delante de la basílica, flanqueada por columnas y terminada en 1667. Así pues, la gran basílica tardó más de dos siglos en ser construida, y fue obra de más de una decena de arquitectos a las órdenes de treinta y dos papas, algunos de los cuales intervinieron directamente en ella e impusieron sus propias ideas y vetos, extendiéndose desde el Renacimiento de mediados del siglo XV hasta el Alto Renacimiento y el Barroco (por no hablar de la sacristía y las campanas, llevadas a cabo en la época Rococó). Examinada atentamente, esta maravillosa construcción muestra todas las señales de su larguísima gestación y de sus múltiples progenitores. Aun así, como ocurre con la cúpula, al estar acostumbrados a verla con su actual aspecto, nos parece que está bien tal como está, y olvidamos que a lo largo de su construcción se produjeron infinitas discusiones, cambios de planes y demoliciones. La basílica de San Pedro ilustra el problema que plantea escribir la historia de la arquitectura y el hecho mismo de ser arquitecto, artista que nunca podrá tener el mismo control sobre su obra

que un pintor o un escultor. Así pues, ¿quién construyó la basílica de San Pedro? La respuesta sería que fueron Dios y el tiempo quienes la construyeron, pero si hemos de citar un nombre, sería el de Bramante.

La fachada propuesta por Miguel Ángel para la gran basílica adorna más que refleja el interior que encierra, y además es más ancha que este, rompiendo todas las normas arquitectónicas establecidas por Vitrubio, Alberti o cualquier otro tratadista. Y el motivo de esta circunstancia es que Miguel Ángel no entró en este arte ni en su comercio como un novato deseoso de aprender, sino como un escultor de fama internacional con ganas de enseñar. Sus grandiosos proyectos escultóricos necesitaban un escenario arquitectónico en consonancia con ellos. Y esos escenarios arquitectónicos necesitaban unas iglesias o unos edificios de cualquier otro tipo también en consonancia. Así pues, la búsqueda de esa consonancia provocó el paso natural de la escultura a la arquitectura. La primera obra de la que se encargó se encuentra en la fortaleza pontificia de Castel Sant'Angelo, en Roma (1515-1516). Tiene un carácter claramente escultórico, como si el deseo de esculpir siguiera siendo más fuerte que la necesidad de decir a los albañiles lo que tenían que hacer. León X, de la familia Medici, encargó además a Miguel Ángel que concluyera la iglesia de su familia en Florencia, San Lorenzo, con una fachada esculpida en mármol, y se conservan algunos dibujos y una maqueta de madera correspondientes a este proyecto. Pero los costes del mismo suscitaron numerosas desavenencias y discusiones y todo quedó en nada.

Sin embargo, Miguel Ángel realizó otras dos obras para otro papa Medici, Clemente VII, en San Lorenzo,

una sacristía y una biblioteca. Las dos se basan en una serie de ideas tomadas de la Antigüedad, las dos ignoran las reglas de Vitrubio y de cualquier otro maestro, y las dos hacen gala de la fecundidad de su ingenio. Miguel Ángel creó su propio lenguaje arquitectónico a medida que iba trabajando, recurriendo a la improvisación y a la invención, de suerte que todo lo que hizo es completamente distinto a lo que hicieron otros o incluso él mismo con anterioridad. Sus contemporáneos y sus sucesores consideran este hecho desconcertante y Vasari lo criticó acusándolo de romper todas las reglas. La sacristía de San Lorenzo constituye en realidad el panteón de los grandes representantes de la familia Medici, hecho que convenía a Miguel Ángel, diseñador de tumbas convertido en arquitecto, y sus detalles son extraordinariamente ingeniosos. Pero superan con mucho al conjunto de la obra, que carece de unidad. Deberíamos considerarla más bien un preámbulo a la Biblioteca Laurenciana y a su vestíbulo, iniciados posteriormente (en 1524) y concluidos en 1562.

Para esta biblioteca y su maravillosa escalinata de acceso, Miguel Ángel invirtió las reglas arquitectónicas metiendo el exterior en el interior, esto es, utilizó los elementos estructurales que suelen encontrarse en el exterior de un edificio como elementos decorativos del interior. Las ventanas, rectangulares o cuadradas, se convierten en nichos o tabernáculos ciegos; los accesos se convierten en puertas o en simples vanos que jalonan las paredes desnudas; pilares y pilastras, en vez de sostener la cubierta, enmarcan unas ventanas que no son tales; mientras que el techo es un reflejo no funcional, sino decorativo de las paredes, en vez de sugerir cómo está suspendido o qué mecanismos arquitectónicos oculta.

Podemos apreciar todo tipo de invenciones sutiles que atraen y deleitan la vista, y el estilo de todo ello es deliberadamente clásico, o más bien cabría decir que responde a un clasicismo reinventado por Miguel Ángel. Sin embargo, no deja de dar la sensación de que el artista tomó inconscientemente la suntuosa ruta seguida por los arquitectos-albañiles del gótico tardío, acostumbrados a convertir las formas funcionales en exuberantes elementos decorativos.

Esa transformación de lo práctico en ornamental se lleva todavía más lejos en la escalinata de la entrada, por la que el visitante accede desde el claustro de la iglesia a la biblioteca. Los elegantes ventanales no dejan entrar la luz y no tienen más función que la puramente decorativa, las hermosas columnas de mármol no sustentan nada, y la complejidad de la triple escalera no tiene más finalidad que la de deleitar la vista. Miguel Ángel la defendió diciendo que de ese modo los criados podían colocarse en fila en los peldaños exteriores de ambos flancos, mientras sus señores subían o bajaban por el centro. Pero eso es una excusa, no una razón. Por otra parte, el conjunto resulta encantador, tanto por su colorido como por su forma, y los detalles, como ocurre siempre en la obra de este artista, son tan hermosos como imaginativos. El mármol se presenta netamente tallado, como corresponde a un perfecto maestro del cincel, y todo ello posee una sencillez intrínseca que permite al espectador captar la totalidad del concepto y después analizar sus elementos imaginativos. Ninguna otra obra muestra con más claridad lo que diferencia a la gran arquitectura de la rutinaria. Pero el estilo de Miguel Ángel se pone de manifiesto a cada centímetro: es sumamente amanerado y sitúa al hombre en el largo

trayecto que va del Alto Renacimiento al Barroco y al Rococó pasando por el Manierismo. Esta escalera es el lejano antecesor, por descendencia directa, de la gran Treppelhaus del palacio episcopal de Würzburg, que Tiepolo convirtió en la creación artística más grande de la historia universal.

Tras ejecutar este maravilloso concepto en Florencia, Miguel Ángel regresó a Roma para diseñar y completar (en buena parte) un gran proyecto arquitectónico al aire libre, la plaza del Campidoglio en lo alto del Capitolio. Dicho proyecto comenzó cuando el papa Paulo III decidió sacar del palacio de Letrán la famosa estatua ecuestre de Marco Aurelio, que había inspirado las obras de este mismo género realizadas por Donatello y Verrocchio, y encargó a Miguel Ángel que diseñara un nuevo pedestal. El gran escultor, como era habitual en él, empezó por crear un plinto tan elegante como majestuoso, pero posteriormente amplió el proyecto a la creación de un escenario arquitectónico monumental, con un pavimento decorativo, una grandiosa escalinata, una fachada nueva para el edificio situado en la cima de la colina, el Palazzo Senatorio, y sendos edificios laterales a uno y otro costado. La espléndida composición del conjunto debió de evolucionar orgánicamente a medida que el maestro iba trabajando en él, o quizá se hallara ya en su mente desde el primer momento, o quizá ocurrieran las dos cosas. Por último supuso la creación de nuevos peldaños de forma ovalada por debajo de la plataforma superior; en cualquier caso, el conjunto final posee una naturalidad y una sencillez y al mismo tiempo una magnificencia tan impresionantes que ocultan lo accidentado de sus orígenes. Cualquier persona con un mínimo de sensibilidad no puede dejar

de sentir placer paseando por la plaza, admirando el conjunto y examinando sus ingeniosos detalles.

El pesado trabajo en el proyecto de San Pedro, a veces sumamente decepcionante, dominó los últimos años de la vida de Miguel Ángel, pero no le impidió emprender otras obras, entre ellas las del Palazzo Farnese y Santa Maria degli Angeli en Roma. Diseñó además una puerta monumental de la ciudad, la Porta Pia, en la que desembocaba una nueva calle llena de casas magníficas y jardines abierta por el papa Pío IV y que partía del Quirinal. Todas estas obras y algunas otras, de las cuales no han quedado más que diseños y planos, vienen a completar el lenguaje de la arquitectura de Miguel Ángel, un rico vocabulario de cabezas de león, óvulos o cuartos boceles, dentiles y hojas de acanto, blasones y almenas tomados de la Edad Media, máscaras gesticulantes y triglifos, y todos los órdenes de la Antigüedad, aparte de composiciones inventadas por él mismo, frontones partidos, esfinges sosteniendo frontones completos, festones, planos en disminución y superpuestos, ecos de capiteles dóricos, jónicos y corintios utilizados como elementos decorativos, y las inversiones que son tan propias de él, fachadas presentadas como perfiles, y viceversa. Tanta fecundidad resulta impresionante y a veces abrumadora; pero también patética y emocionante, si tenemos en cuenta que algunas de esas explosiones de la imaginación se produjeron cuando el artista tenía cerca de ochenta años, edad extraordinariamente avanzada para la época. Se colaron en la historia para constituir el repertorio de muchas mediocridades profesionales durante cientos de años, y se convirtieron en la base a partir de la cual los pocos genios surgidos en los siglos XVII y XVIII

llegaron a crear auténticas maravillas. Es probable que Miguel Ángel considerara su carrera de arquitecto tan decepcionante como la de escultor, pero las consecuencias de una y otra, a menudo coincidentes, se dejarían oír durante siglos.

Muchos de esos maravillosos recursos ornamentales acabarían encontrando su domicilio natural en Venecia, donde la exuberancia de Miguel Ángel constituía la tónica general, aunque por desgracia él nunca llegó a trabajar allí. Venecia entró muy lentamente en el Renacimiento, tal vez porque por su propia historia y por su carácter era una ciudad profundamente gótica (y, si por Ruskin hubiera sido, habría seguido siéndolo). De hecho, es la única ciudad de Italia auténticamente gótica. Pero, por una curiosa paradoja, la caída de Constantinopla en 1453, que habría debido suponer el fin de su prosperidad, lo que hizo fue aumentarla, por lo menos al principio, y llevó a Venecia a extenderse tierra adentro, enlazando con mayor firmeza con los desarrollos renacentistas en un momento en el que la ciudad estaba ansiosa por gastar dinero en su engrandecimiento visual. La arquitectura renacentista penetró en la ciudad durante el decenio de 1470 desde el exterior, fundamentalmente a través de Pietro Lombardo y Mauro Codussi, autores de la Scuola Grande de San Marcos y Santa Maria dei Miracoli (Lombrado), y de San Michele in Isola y Santa Maria Formosa (Codussi), así como de muchas mansiones privadas, como el Palazzo Corner-Spinelli o el Palazzo Loredan.

En 1527 el brillante artista florentino Jacopo Sansovino (1486-1570) se estableció en Venecia. Había empezado trabajando como escultor, pero entró en relación con la prolífica familia Sangallo, que produjo ni

más ni menos que cinco grandes arquitectos renacentistas. Sansovino reconstruyó toda la zona de San Marcos, edificando la casa de la moneda o Zecca y la *loggetta* situada al pie del *campanile*, concluyendo las obras de la propia plaza de San Marcos, abriendo la Piazzetta y construyendo la hermosa biblioteca de San Marcos (la Libreria Marciana) enfrente del palacio ducal. A él se debe también uno de los palacios más grandiosos de todo el Renacimiento, el Palazzo Dolfin (1538), que muestra la influencia del tratado publicado un año antes por Sebastiano Serlio, la contribución de Venecia a la teoría arquitectónica de la época. Por aquel entonces la ciudad era un hervidero de arquitectos. Entre ellos hay que citar a Antonio Scarpagnino, autor de la Scuola Grande di San Rocco, el Fondaco dei Tedeschi, las Fabbriche Vecchie y el Palazzo dei Dieci Savi, y a Michele Sanmicheli, autor del magnífico Palazzo Grimani y del Palazzo Corner en San Polo. La contrata para el diseño del nuevo puente de Rialto la consiguió Antonio da Ponte (1588), compitiendo no solo con Sansovino, sino incluso con un proyecto presentado anteriormente por Andrea Palladio (1508-1580).

Palladio (Andrea di Pietro della Gondola) es considerado el arquitecto más grande de Venecia, y desde luego es uno de los más grandes de la historia de Italia. Pero, en realidad, era originario de Padua, donde aprendió el oficio trabajando como maestro de obras. A los dieciséis años rompió el contrato que tenía y marchó a Vicenza, donde trabajó en la realización de estatuas ornamentales y entró en relación con las familias más adineradas de la comarca (según dice su primer biógrafo, Paolo Gualdo, «era un hombre muy sociable»). Trabajó en la villa del poeta Giangiorgio Trissino, que le dio el

nombre de «Palladio», el mensajero angélico de la epopeya que estaba escribiendo; y conoció también al teórico paduano Alvise Cornaro, cuyo palacio tenía un odeón y una *loggia* diseñados por Giovanni Maria Falconetto, y que es uno de los primeros edificios renacentistas de la región (1524-1530). Trissino lo llevó consigo a Roma (1541) a estudiar las antigüedades de la ciudad y a ver las obras que se estaban realizando en ella, y Palladio regresaría a la capital pontificia en expediciones parecidas en otras cuatro ocasiones. Aunque careciera de una educación formal, Palladio fue el prototipo de arquitecto erudito, que conocía todos los tratados disponibles sobre esta materia, y colaboró en la traducción de Vitrubio, además de realizar hermosas ilustraciones para ella. De hecho, los dibujos tienen una importancia capital en su obra.

Palladio creía en el drama; creía en los escenarios. Era capaz de ver con los ojos de la imaginación los lugares más convenientes para sus edificios antes de ponerse a diseñarlos, de suerte que todas sus obras cuentan con un contexto geográfico y espacial. Era un arquitecto que no solo ponía en escena sus edificios, sino que los pintaba. Resulta apasionante imaginar qué es lo que podría haber hecho en Roma, donde todos los edificios forman parte de un paisaje urbano histórico gigantesco. En realidad, Venecia ofrecía un escenario igualmente apasionante a su imaginación, y las obras que realizó en la isla de San Giorgio Maggiore, enfrente de San Marcos, modificarían para siempre el horizonte visual de Venecia y darían a la ciudad buena parte de la magia que tanto admiramos en ella. Construyó el refectorio del monasterio de San Giorgio existente en la isla, una obra sencilla, incluso austera, y monumental a la vez (1560).

A los frailes les gustó tanto que le encargaron reconstruir la iglesia. El resultado fue magnífico; vista desde la Piazzetta, al otro extremo del canal la iglesia se nos antoja espectacular, elegante, casi etérea, según la estación y el tiempo que haga. De hecho, ese es el aspecto que se suponía que debía tener. Vista de cerca, resulta menos imponente, y el interior es un tanto decepcionante, pues Palladio no era un artista que considerara las iglesias meros lugares de culto. En realidad, era una visión, basada no en un modelo clásico o en cualquier creación reciente, por ejemplo, de Brunelleschi, de Alberti, etcétera, sino *sui generis*, una obra que debía poseer un emplazamiento escénico maravilloso. Ha recibido muchas críticas, pero ninguna persona que la haya contemplado –con la excepción de Ruskin– habría querido que fuera distinta.

Su otra gran iglesia veneciana, el Redentore, responde a un diseño más atento a su uso, aunque su carácter de templo votivo, en el que los ricos hacían votos solemnes y daban gracias por los favores recibidos, a menudo en forma de grandes procesiones, exigía unos efectos teatrales. La fachada asomada al canal, por la que se entra en el templo, constituye un alarde virtuosista de órdenes y proporciones clásicos, coronado por estatuas gigantescas, y es otra de las grandes vistas de Venecia, con su cúpula y sus chapiteles que se ocultan tras la fachada y cambian constantemente la relación que mantienen con ella cuando se llega hasta la isla en góndola. Pero el interior de la iglesia también funciona de maravilla y siempre ha sido muy utilizado.

En realidad, aunque Palladio tenía un gusto y un genio especial para los efectos teatrales y era capaz de renunciar a la funcionalidad con tal de conseguirlos, era

fundamentalmente, por extraño que pueda parecer, un arquitecto práctico que diseñaba sus edificios para que fueran utilizados. Pasó la mayor parte de su vida diseñando villas o mansiones rústicas y expuso por escrito sus principios teóricos. En 1570 publicó sus Quattro libri dell'architettura, en los que estudia sucesivamente los principios generales y la tecnología de este arte, los edificios destinados a residencias privadas, los edificios públicos profanos y los templos antiguos. En el segundo libro subraya que la villa constituye el centro de una propiedad rústica. Debe estar situada, por tanto, de tal forma que ofrezca una vista de la prosperidad de la tierra, a fin de que su propietario pueda supervisarla debidamente. Y debe ser construida teniendo en cuenta los aspectos agrícolas: por aristocrática e imponente que sea, su estructura debe tener en cuenta que en el fondo es una finca.

Además, aunque Palladio era un arquitecto clásico, que conocía y comprendía todo lo relacionado con la teoría y la práctica de la Antigüedad –en la medida en que pudieran adquirirse esos conocimientos–, insistiría una y otra vez en que seguía el clasicismo porque era tan funcional como hermoso. No vaciló en introducir sus propias modificaciones fundamentales de diseño cuando suponían una mayor utilidad, aunque previamente se aseguraba de que además comportaran una mayor belleza. Estas firmes bases de sensatez y flexibilidad a la hora de la ejecución nos permiten explicar por qué tuvo tanto éxito en su época, por qué sus casas son tan funcionales como hermosas y por qué fueron tan imitadas durante generaciones por toda Europa.

Palladio nunca se repitió. Cada obra es un pequeño mundo en sí mismo. La Villa Godi-Malinverni, el

Palazzo Chiericati y el Palazzo della Ragione, todos ellos en Vicenza o sus proximidades, la Villa Cornaro, cerca de Treviso, y la Villa Rotonda, también en Vicenza, son muy distintos entre sí; en cuanto a la Villa Serego, en las inmediaciones de Verona, con su exterior almohadillado, todo el mundo se sorprende cuando se entera de que la construyó Palladio, pues tiene un aspecto muy poco típico de este arquitecto. Sin embargo, todas estas obras y otras muchas, analizadas de cerca, encarnan a todas luces los principios de Palladio: atención al clima y al paisaje, impresionan de lejos y ofrecen buenos servicios y comodidad en su interior, irradian orden y economía a la vez que utilidad, y hacen el empleo más inteligente que quepa imaginar del sol y de la sombra, de los diversos materiales, los ángulos, las diferentes fachadas y los jardines y huertos circundantes. Su villa más célebre, la Rotonda, con sus imponentes fachadas jónicas a ambos lados de un cuadrado rematado por una cúpula, parece que sea una casa hecha más para causar admiración que para vivir en ella. Pero no es así. Es perfectamente funcional. La combinación de belleza y funcionalidad, de magnificencia y utilidad, explica por qué Palladio recibió tantos encargos de los hombres más acaudalados de la región (y de sus esposas), a los que les gustaba la ostentación, pero que daban un enfoque práctico a la administración de su hacienda y de sus campos; al fin y al cabo, tenían que poder pagar la joya que el gran maestro les ofrecía.

Su carrera floreció y, con el paso del tiempo, esos edificios y las obras que escribió sobre ellos se hicieron célebres en toda Europa, siendo imitados y adaptados a dife rentes climas y latitudes. Así nació el estilo palladiano, así se difundió, cruzó el Atlántico y llegó

incluso a Oriente, a la India y más allá. Fue el único arquitecto renacentista que dio su nombre a un estilo, que ha perdurado. Fue también el último arquitecto del Renacimiento, esto es, el tipo de artista inspirado por un amor y un conocimiento de la Antigüedad, especialmente la romana, ansioso por recrear sus mejores elementos, debidamente modificados, en las soleadas ciudades y las campiñas de la Italia de los siglos XV y XVI. Cuando murió, en 1580, la labor del Renacimiento, al menos en Italia, había concluido, y los edificios renacentistas se propagaron para que los hombres los vieran, los amaran, aprendieran de ellos y fueran prevenidos por ellos; pero en el aire flotaba ya un espíritu nuevo.

Quinta parte
Las sucesiones apostólicas de la pintura renacentista

La historia de la pintura durante el Renacimiento es enormemente complicada y afecta a centenares de pintores, unos buenos y otros extraordinarios, que desarrollaron sus actividades en un área geográfica enorme a lo largo de casi trescientos años. Para entenderla, debemos asumir desde el principio una serie de puntos fundamentales. Y el primero tiene que ver con la visualización, es decir, la forma en que los pintores analizaron el mundo visual con sus ojos y sus cerebros, y trasladaron lo que veían a una superficie bidimensional. En los tiempos más remotos de la Antigüedad, y particularmente en Egipto, la primera civilización en la que las artes conocieron un desarrollo importante, la visualización era aspectual: es decir, el artista, bien se dedicara a la pintura o bien a la escultura en bajorrelieve, trasladaba a la superficie bidimensional sobre la que trabajara no tanto lo que veía cuanto lo que sabía que tenía delante. Reproducía sistemáticamente todos los detalles que, en su opinión, eran importantes para su objetivo, y no solo los que podían verse desde un determinado punto. El resultado es una obra realista y verídica en el sentido de que todo lo representado *existe*, de modo que la información transmitida es exacta. Pero el ojo no la ve, o no la ve en su totalidad, de modo que la obra, también en cierta forma, puede parecer falsa o torpe o primitiva.

Como lo que pretende el artista es crear una ilusión, producir un objeto bidimensional que se parezca exactamente a la cosa real, nunca está satisfecho con el arte aspectual, a menos que (como ocurría en el antiguo Egipto) se halle maniatado por unas convenciones canónicas impuestas por un dogma religioso. Los griegos antiguos no estuvieron sometidos a esas restricciones, o

quizá supieron liberarse de ellas, de modo que a partir del siglo VII a.C. y, sobre todo, durante la época clásica correspondiente al siglo V a.C., desarrollaron diversas técnicas, tales como el escorzo de la figura humana y el uso de la perspectiva, para crear ilusiones de realidad bidimensionales. Esa sustitución del arte aspectual por el arte basado en la perspectiva constituye uno de los grandes adelantos de la civilización humana. No siempre resulta fácil seguir la pista de esa evolución, pues no se ha conservado ninguna pintura mural griega. La pintura que conservamos es, por regla general, la realizada sobre las superficies curvas o esféricas de los vasos de cerámica y otros utensilios decorados con dibujos. Los griegos aprendieron no solo a representar el cuerpo humano tal como se ve, sino también a representarlo ejecutando acciones reales e inmerso en el contexto de su entorno. Gracias al escorzo y a otros recursos de carácter ilusionista y mediante la combinación de distintas perspectivas, lograron conquistar el espacio pictórico, del mismo modo que en el siglo XX hemos empezado a conquistar el espacio astronómico. Los romanos heredaron los conocimientos y las técnicas de los griegos, y se han conservado algunas de sus pinturas sobre superficie lisa, sobre todo en Pompeya. En la pared de la Casa Corintia, en una pared de la villa de Publio Fannio Sinistro, y en los frisos de la casa de Marco Lucrecio Frontón, podemos contemplar tres ejemplos del uso eficaz de la perspectiva lineal y aérea, escorzos y otros artificios.

Durante la Antigüedad tardía o a comienzos de lo que denominamos «edad oscura» desapareció esa forma tan refinada de arte ilusionista y se perdieron las técnicas que le eran propias. Dicha pérdida afectó tanto al mundo

griego de Bizancio, donde el Imperio romano sobrevivió en una forma reducida y limitada, como al occidente latino, donde desapareció por completo. Los artistas volvieron a la tecnología visual primitiva del arte aspectual, tanto en las superficies bidimensionales, como pueden ser las pinturas murales o las miniaturas de los manuscritos, como en la escultura y en el bajorrelieve. No obstante, en Bizancio y en Italia se conservaron suficientes ejemplos de ilusionismo para que los artistas fueran conscientes de él y, con el paso del tiempo, lograran imitarlo. A partir de los siglos XII y XIII el Imperio bizantino conoció un resurgir del clasicismo, expresado sobre todo en los murales de la iglesia de San Nicolás de Boyana, en la actual Bulgaria, que datan de 1259. En la Italia central se produjo, posiblemente al margen de Bizancio, un desarrollo análogo en una fecha algo posterior. Primero Cimabue (1240-1302), y luego Duccio di Buoninsegna (*c.* 1255-1320) y Giotto di Bondone (1267-1337), en Siena, Florencia y otras ciudades, empezaron a utilizar el escorzo y diversas formas de perspectiva. Podemos apreciar esas innovaciones en diversas iglesias, especialmente en los frescos pintados por Cimabue en la basílica superior de San Francisco de Asís, y en las obras realizadas por Giotto en la capilla de los Scrovegni, en Padua, y en las capillas Bardi y Peruzzi, en la iglesia de Santa Croce de Florencia.

Artistas como Masaccio (1401-1428) y los escultores Ghiberti y Donatello desarrollaron aún más esas innovaciones. Los primeros artistas que emplearon la perspectiva lineal, como, por ejemplo, Giotto, solieron utilizarla de un modo intuitivo, sin instrumentos ópticos, como han hecho muchos otros artistas con posterioridad.

Pero en la obra de Vitrubio existen indicios de que los romanos, y probablemente los griegos antes que ellos, poseían un método «científico». A comienzos del siglo XV, Brunelleschi fabricó dos «tablas de demostración», el baptisterio y el Palazzo Vecchio de Florencia, en las que probaba con cuánta exactitud podía determinarse científicamente la perspectiva a la hora de representar un edificio. Ambas obras han desaparecido y solo sabemos de su existencia por la biografía del artista. No obstante, basándose en las tablas de Brunelleschi y en las obras de Donatello y Masaccio, Alberti realizó en 1435-1436 una descripción detallada de la técnica de la perspectiva en su tratado *Della pittura*. A partir de 1430 prácticamente todos los grandes pintores italianos empezaron a familiarizarse con la perspectiva. De ese modo fueron capaces de organizar el espacio dentro de sus pinturas de un modo natural (tal como se ve) y, en consecuencia, lograron abordar una variedad mucho mayor de temas y –lo que es más importante– tratarlos de formas mucho más atrevidas e imaginativas que antes. La ciencia de la perspectiva fue la base del arte de la composición. Nunca llegaremos a ponderar debidamente la importancia que para el Renacimiento tuvo esta innovación. Otorgó a los artistas una libertad de la que no habían disfrutado hasta entonces.

Pero seguía habiendo numerosas dificultades objetivas, especialmente relacionadas con los materiales de los que disponían los pintores y con el modo de usarlos. Los principales encargos que recibían los artistas de finales de la Edad Media y de comienzos del Renacimiento consistían en la decoración de los muros de iglesias y palacios, empleando métodos utilizados ya en tiempos de los romanos, y casi con toda seguridad,

incluso mucho antes. Por consiguiente, debemos proceder a dar algunos detalles técnicos. Los romanos pulían la superficie de la pared y seguidamente aplicaban una capa previa de cola y una mezcla de yeso y mortero denominada (según la terminología de los pintores italianos de época posterior) *arriccio*. Si así lo deseaban, podían dibujar encima un croquis de la obra (*sinopia*), sobre el cual se aplicaban capas sucesivas de cola y polvo de mármol para dar a la superficie un pulimento final o *intonaco*. A continuación, se aplicaba la pintura llamada al temple, una mezcla de colores minerales y yema de huevo, sobre el estuco todavía húmedo (*al fresco*). La pintura se fijaba a la pared gracias a la carbonización del hidróxido de calcio sobre el yeso a medida que este se iba secando. Esta era la técnica más satisfactoria y duradera, pero requería cierta organización y ocasionaba muchos disgustos a los pintores, que tenían que trabajar a toda prisa mientras el estuco estaba fresco. Cuando tenían que pintar grandes murales, se hacía necesario dividir la obra en franjas correspondientes a la altura de los andamios. Si la pintura se aplicaba sobre el estuco seco (*a secco*), era menos duradera y había más probabilidades de que se agrietara y se despegara. Los romanos barnizaban la superficie de los frescos para obtener un efecto de lacado, y además les aplicaban cera a modo de conservante. Conocemos todos estos detalles gracias a la *Historia natural* de Plinio el Viejo y a otras fuentes.

Los métodos empleados por los romanos en la pintura mural no dejaron de ser utilizados en Occidente, aunque perdieron buena parte de su complejidad y refinamiento. Así pues, a partir de una base bastante rudimentaria, las técnicas fueron perfeccionándose paulatinamente, sin que se produjera una verdadera revolución de las mismas.

En tiempos de Giotto, el procedimiento era el siguiente: en primer lugar se pulía la superficie de la pared; a continuación se aplicaba un *arriccio* basto, compuesto de una parte de cola por dos de agua. El pintor realizaba entonces un dibujo a carboncillo y pasaba sobre él un cepillo con objeto de obtener la *sinopia* o almagre. Se dividía la obra en secciones que pudieran quedar acabadas en una jornada, las llamadas *giornate*. Pues bien, al comenzar la jornada, la sección que tocara pintar era cubierta de *intonaco*, volvía a hacerse el dibujo y se procedía a pintarlo. Algunos fragmentos podían repintarse *in secco*, con todas las desventajas que ello acarreaba. La técnica es estudiada detalladamente en el tratado de Cennino Cennini titulado *Il libro dell'arte*, publicado en torno a 1390. Tenía una gran desventaja evidente y una ventaja menos visible, pero muy importante. La pintura al fresco implicaba que el artista tenía que tomar las decisiones finales durante la primera fase de la obra. Una vez terminada y medida la *sinopia*, no podían realizarse grandes cambios en la composición de la obra, e incluso las modificaciones menores suscitaban problemas. No cabía contar en absoluto con la improvisación y, a medida que iba viendo aparecer su obra, el pintor debía de quedar aterrorizado ante los defectos y los errores de cálculo que aparecían con ella, sin tener posibilidad de corregirlos, a menos que, por regla general, volviera a empezar desde el principio. Por consiguiente, a pesar de la libertad cada vez mayor en el tratamiento de los temas de que fueron disfrutando los artistas gracias al escorzo y a las demás técnicas de la perspectiva, incluso las mejores obras del Renacimiento incipiente siguieron dominadas por cierto grado de formalismo y rigidez.

Por otro lado, y particularmente en Florencia, donde el fresco había sido preferido obstinadamente a cualquier otro método, los artistas se vieron obligados a estudiar cuidadosamente sus proyectos con antelación, y a prepararlos realizando dibujos muy detallados del todo y de sus partes. Esa fue precisamente la gran ventaja de este sistema, pues obligó a los florentinos a especializarse en lo que ellos denominaron el *disegno*, término que engloba a la vez el diseño y el dibujo. Los artistas florentinos o los que estudiaron en esta ciudad impusieron así la costumbre de realizar innumerables dibujos, muchos de los cuales se han conservado, e incluso algunos –por ejemplo, los de Rafael– se han convertido en uno de los grandes tesoros del arte occidental. Los dibujos se hacían cada vez con más frecuencia del natural, por lo que los artistas florentinos podían observar la figura humana con una concentración endiablada y reproducirla con una fidelidad asombrosa. Las grandes obras del Alto Renacimiento y su glorificación –casi cabría decir santificación– del cuerpo humano habrían sido imposibles sin esta meticulosa tradición de dibujo.

No obstante, la pintura al fresco imponía una serie de limitaciones odiosas a la fogosa y volátil imaginación de los pintores. La mezcla de los pigmentos con yema de huevo tiene muchos inconvenientes. Algunos pigmentos deben ser excluidos por completo. La pintura debe ser aplicada en capas muy finas, utilizando pinceles de pelo muy delicado acabados en punta. No puede aplicarse en capas gruesas, con *impasto*, y si el artista desea obtener un efecto de este tipo tiene que poner capas sucesivas de pintura. No puede aplicar la pintura con suavidad, de modo que la pincelada resulte imperceptible, sino que

tiene que producir un efecto de sombreado o punteado, extraordinariamente monótono visto de cerca. No puede fundir ni mezclar colores y tonalidades sobre la superficie, lo cual impide producir esos deliciosos efectos accidentales que llenan de gozo el alma de cualquier gran artista y, lo que es aún más importante, hace que este tenga que decidir exactamente con antelación los colores que va a utilizar en cada segmento de la obra. Para introducir sutilezas o gradaciones cromáticas el pintor se ve obligado a emplear toda clase de complejas técnicas. Las sombras plantean nuevos problemas y, en general, los intentos de obtener efectos de oscuridad desembocan en superficies borrosas y de una torpeza desesperante.

Todas estas operaciones requieren mucho tiempo, una larga espera y mucha paciencia. Naturalmente, como ocurre con la fase preparatoria, estos obstáculos implican una gran tarea de reflexión previa, cosa que no viene nada mal a los pintores que, por lo general, constituyen una casta muy poco reflexiva. Dan lugar además a una paleta muy brillante, y el colorido claro de la primera fase del Renacimiento, caracterizado por el uso frecuente del blanco o de los tonos casi blancos, ha sido del gusto de muchos. Por otra parte, la gama de colores es muy limitada y, en consecuencia, estos resultan un poco tediosos, sobre todo porque no se mezclan entre sí durante la elaboración de la pintura. Esta limitación queda subrayada por las pequeñas dimensiones de la paleta de comienzos del Renacimiento, una especie de tabla estrecha, muy distinta de las enormes paletas que harían su aparición durante la segunda mitad del siglo XVI, cuando se adoptó más o menos completamente la pintura al óleo. Por lo demás, la gama cromática no solo es reducida, sino que se prescinde de las tonalidades y los

colores bajos u oscuros. Queda excluido el claroscuro, lo mismo que el *sfumato*, que con tanta eficacia supo explotar Leonardo da Vinci en cuanto empezó a utilizar el óleo.

Así pues, la pintura al temple no solo es un método distinto de la pintura al óleo, sino además una técnica inferior, y el hecho es que, cuando dejó de usarse habitualmente, todos los intentos de resucitarla llevados a cabo durante los siglos XIX y XX tuvieron un éxito muy limitado. Nos enfrentamos, pues, a otra de las grandes paradojas del Renacimiento. Del mismo modo que en el ámbito de la literatura el acontecimiento más importante del Renacimiento –la imprenta de tipos móviles– fue una invención no italiana (concretamente de origen alemán), también en el campo de la pintura la innovación técnica más influyente del Renacimiento, la adopción del óleo, fue una novedad no italiana, sino originaria de los Países Bajos. (En realidad, cabría decir que estos dos descubrimientos echan por tierra el concepto mismo de Renacimiento, pues ninguno fue conocido por los antiguos.) La primera alusión a la mezcla de pigmentos con aceite no aparece hasta el manual de Teófilo, *De diversis artibus*, de 1110-1140. Esta técnica requería el uso de aceite de avellana o de linaza y tardaba muchísimo tiempo en secarse, como lamentaba Teófilo. Los artistas noruegos la utilizaron para pintar sus retablos durante el siglo XIII, y también decoraron sus tallas de madera con pintura al óleo. Cennino Cennini (1390) la consideraba un método alemán.

Sin embargo, fueron los pintores de los Países Bajos los que la adoptaron de manera profesional e introdujeron constantes mejoras en el proceso. En el siglo XV era el método que utilizaban habitualmente en

la pintura sobre tabla, y empezaron a emplearlo también en la pintura mural. No tardaron en descubrir que, teniendo cuidado y aplicando sucesivamente capas finas de óleo sobre una superficie dibujada con todo detalle, podían obtenerse efectos de gran transparencia y profundidad, como con los vidrios de colores. En realidad, los primeros pintores al óleo a menudo fueron también vidrieros y aprendieron a lograr sobre superficies opacas de madera el mismo efecto de luminosidad que tienen las vidrieras de las iglesias. Dirk Bouts (1415-1475) solía usar cinco capas finas de pintura, y a veces más. Su contemporáneo, Jan van Eyck (activo entre 1422 y 1441), consiguió resultados que dejaron asombrados a los visitantes que no habían visto nunca el uso de la técnica del óleo: nuevos detalles, esplendor, delicadeza, gran profundidad, y una forma absolutamente innovadora de representar la vida y la irrupción de la luz. Cien años más tarde, al escribir su obra, Vasari se sentiría tan impresionado por la maestría alcanzada por Van Eyck en este arte que llega a atribuirle erróneamente su invención.

A diferencia de lo sucedido con la imprenta, sin embargo, la pintura al óleo tardó mucho en llegar a Italia y más aún en ser adoptada mayoritariamente. Se atribuye a Antonello da Messina, artista que viajó muchísimo, el mérito de haber sido el primer pintor italiano que la usó, y es indudable que expuso varias obras realizadas con esta técnica durante la visita que realizó a Venecia en 1475-1476. En la Italia central, Perugino utilizó una mezcla de óleo y de pintura al temple en torno a 1480, pasando a usar exclusivamente el óleo un decenio más tarde. Venecia fue la primera ciudad-escuela de arte que acogió la pintura al óleo con entusiasmo, y con efectos

duraderos. Desde luego no podemos afirmar que los venecianos prestaran poca atención al dibujo, pues los dos álbumes de dibujos de Jacopo Bellini, padre de Giovanni y Gentile, que se han conservado demuestran cuán brillantes e ingeniosos podían llegar a ser los dibujantes venecianos. Pero a diferencia de los florentinos, los venecianos no hicieron nunca del dibujo un fetiche, y uno de los motivos de que adoptaran el óleo con tanta pasión fue que podían cambiar de idea a medida que iban pintando. Un examen por rayos X de la obra maestra de Giorgione, *La tempestad*, que quizá date de 1505, pone de manifiesto los *pentimenti* que habrían de ser tan habituales en el arte europeo, y que suponían la realización de importantes cambios de detalle en las pinturas. Su colaborador, Tiziano, llegó a realizar cambios y correcciones todavía más notables durante toda su vida. Los venecianos se aficionaron también a pintar al óleo porque ampliaba la gama de colores que podían utilizar, aumentaba su riqueza y su brillo, y les permitía realizar dramáticos contrastes de luz y sombra. De ahí que, lo mismo que los florentinos alcanzaron fama por sus dotes de dibujantes, los venecianos se hicieran célebres por sus colores y su dramatismo.

Hubo además otras consecuencias igualmente importantes. Si holandeses y flamencos empezaron a pintar al óleo sobre tabla, pronto aprendieron también a emplear el lienzo, tratado de diversas formas para que se pudiera pintar encima. La introducción de la tela fue casi tan importante como el empleo del óleo, pues dio a los artistas mucha más libertad a la hora de determinar las dimensiones, la forma y la textura de la superficie sobre la que iban a trabajar, además de proporcionarles una mayor ligereza y economía de medios. La pintura sobre

tabla, que databa de mucho tiempo atrás, fue sucedida –o fue complementada– por la pintura al caballete, que supuso una gran novedad y casi toda una revolución. En cuanto un artista lograba ganarse la vida pintando pequeñas telas o tablas en su caballete, podía dedicarse al retrato, una de las expresiones artísticas más lucrativas tanto en aquella época como en la actualidad; con su caballete podía trasladarse de un sitio a otro o trabajar en su taller –donde le resultaba más cómodo hacer posar a sus modelos, hombres y mujeres, incluso desnudos–; pero la gran ventaja del caballete fue que permitió al pintor liberarse de la tiranía del mural que tanto tiempo le hacía perder. Supuso también que no tuviera que realizar tantas obras de carácter religioso. Los artistas siguieron pintando retablos en sus talleres, pero en adelante este tipo de obras no sería más que una de las múltiples que podían realizar. Fruto de todo ello fue el impulso comercial que pondría fin al monopolio del arte que ostentaba la Iglesia, proceso que, en cualquier caso, ya había empezado a producirse, pero que la pintura al óleo aceleró increíblemente durante el siglo XVI. Como los artistas lograron liberarse también de la tiranía de los murales palaciegos, otro resultado de esta innovación fue romper con el dominio absoluto que la aristocracia y los príncipes ejercían sobre el mecenazgo artístico, y permitir que la incipiente burguesía entrara en juego. Este hecho se produjo antes y con más rapidez en los Países Bajos que en cualquier otro lugar de Europa, pero al final también llegó a Italia. A decir verdad, la pintura italiana ya no volvió a ser la misma.

Aparte de estos factores de carácter técnico –las innovaciones introducidas en el mundo de la pintura–, hubo otro hecho, perteneciente en realidad al mundo de

las ideas, que tuvo una importancia extraordinaria por cuanto confirió al Renacimiento su peculiar dinamismo. Nos referimos a la noción de progreso. En la naturaleza del hombre está el deseo de mejorar las cosas y perfeccionar la condición humana, y ese deseo ha existido en mayor o menor medida en todas las sociedades. Pero algunas hacen de él un principio fundamental de su existencia, mientras que otras dan prioridad a otras consideraciones. Parece que los antiguos egipcios no tuvieron demasiado interés por el progreso. Les interesaba mucho más demostrar que las cosas se hacían como es debido y de forma canónica. Los griegos, por el contrario, buscaron la autosuperación y se impusieron la tarea de alcanzar nuevas metas, difundiendo esta idea por toda la *oikouméne*. Se la contagiaron a los romanos, al menos desde luego durante la época republicana. Pero durante la época imperial a las autoridades les preocuparon más el orden y la estabilidad que la introducción de cambios, por ventajosos que fueran. Como hemos visto, semejante actitud tendría un efecto nefasto sobre su economía. Pero con el tiempo también llegaría a repercutir en las artes, que, en vez de mejorar, empezaron a experimentar un retroceso, de modo que la decadencia artística que solemos relacionar con la edad oscura y con las fuerzas que introdujeron la barbarie se impuso en realidad mucho antes de que el imperio se desintegrara como sistema defensivo.

Por lo menos hasta el siglo XI el poder de las ideas progresistas y el deseo de mejorar sistemáticamente la labor de las generaciones anteriores fue muy escaso. Pero a partir de ese momento se incrementó y, como ya hemos señalado, buscó su inspiración en la Antigüedad, cuando «se hacían las cosas mucho mejor que ahora». A

partir del siglo XIV y, sobre todo, en Italia, donde el interés por lo antiguo era más activo, fue arraigando la idea de que los modernos (como se consideraban ellos) no solo podían aprender todo lo que los antiguos tenían que enseñar, sobre todo los de los tiempos de gloria de Roma, sino que debían basarse en esos conocimientos para alcanzar unas cotas más altas en el terreno del saber y de la literatura, de la arquitectura, la escultura y el arte.

Lo significativo es la forma en que el espíritu de competición, siempre fuerte en Florencia y capaz de infundirle el deseo de derrotar a sus rivales de Génova, Venecia y de otras repúblicas, pasó del comercio al arte a lo largo del siglo XIII. Se fomentó la competencia de pintores, escultores y arquitectos por la obtención de los contratos, y más aún por la consecución de la gloria. A medida que fue extendiéndose el culto al artista individual, recién salido del anonimato medieval para acceder al brillo de la fama personal, esa competitividad se exacerbó. Se convirtió en una carrera entre generaciones y entre los integrantes de una misma generación.

El propio Dante fue el primero en señalar que la fama de Giotto eclipsó la de Cimabue. Dos siglos más tarde, Leonardo glosaría ese comentario al afirmar que «es un discípulo lamentable que no supera a su maestro». En un famoso artículo titulado «El concepto renacentista de progreso artístico», E. H. Gombrich retomaba un texto olvidado de 1473 correspondiente a la dedicatoria que el humanista florentino Alamanno Rinuccini dirigía al gran mecenas de las artes que fuera Federigo da Montefeltro. El autor sostenía enérgicamente que el progreso experimentado por las artes en los últimos tiempos había sido tan grande que los hombres ya no tenían que

humillarse ante los antiguos. Citaba como ejemplo la originalidad de Cimabue, Giotto y Taddeo Gaddi, cuyas obras demostraban la consecución progresiva de unos niveles tan elevados que los hacían dignos de situarse a la altura de los artistas del mundo antiguo. Posteriormente, añadía, Masaccio había supuesto incluso una mejora. ¿Y qué decir de Domenico Veneziano? ¿Y de Filippo el Monje (Fra Filippo Lippi)? ¿Y de Juan de la orden de predicadores (Fra Angelico)? Añade a su letanía a Ghiberti y a Luca della Robbia, pero, sobre todo, a Donatello. En todos estos logros, subrayaba, alcanzados incluso en el terreno de la oratoria y de la literatura latina, los artistas y los escritores se habían basado en las obras de sus predecesores para alcanzar unos niveles no igualados en la Antigüedad.

La dedicatoria de Rinuccini fue escrita, al parecer, tras la lectura del libro de Alberti titulado *Della pittura*. En él afirmaba pomposamente su autor que su anterior opinión –la humanidad estaba en decadencia y no sería capaz de producir gigantes comparables a los maestros antiguos– se había visto desmentida por completo cuando regresó a Florencia y vio las obras realizadas por Masaccio, Brunelleschi, Donatello, Ghiberti y Della Robbia. Los artistas no solo intentaban superarse los unos a los otros, y por supuesto a sus antecesores, sino incluso a sí mismos. Y habían creado modelos absolutos tomados del mundo real que observaban a su alrededor. Gombrich sostiene que Ghiberti, acaso el más consciente de todos los grandes artistas del Renacimiento, había hecho suya una frase de Lisipo, el escultor más excelso de la Antigüedad, recogida por Plinio, que decía: «Un artista no debe imitar las obras de otros artistas, sino a la propia naturaleza». El segundo

par de puertas de bronce que esculpió para el baptisterio supusieron un intento consciente de superar al primer par mediante un estudio más atento de la naturaleza. Es probable que personajes como Brunelleschi o Ghiberti se consideraran a sí mismos no ya simples artistas, sino también científicos (como diríamos hoy día), que añadieron nuevos experimentos a la suma total del conocimiento humano. Buen número de las grandes obras pictóricas de esta época constituyen demostraciones de lo que podía hacerse y de cómo debíahacerse. Los mecenas lo sabían y estimularon semejante actitud. Cada vez que encargaban una obra a un maestro, intentaban ayudarle a poner más allá los límites de los conocimientos y hacer progresar un poco –y en algunos casos mucho– la técnica. Ese fue el verdadero espíritu del Renacimiento.

Así pues, este es el marco en el que trabajaron los artistas de la época. La trayectoria seguida fue siempre hacia adelante. Y no hubo vuelta atrás. Ni tampoco estabilidad. Pero tampoco debemos pensar que los pintores del Renacimiento, en cualquiera de sus etapas, fueron prisioneros de una serie de fuerzas colectivas. Sobre todo los mejores fueron sumamente individualistas y se impusieron sus propias leyes. El primero de ellos, Cimabue (*c.* 1240-1302), estableció la pauta.

Su nombre significaba «cabeza de buey». Era orgulloso, obstinado, estaba muy motivado y absolutamente decidido a hacer lo que consideraba justo. Dante afirma que no tenía en cuenta las críticas. Lo que pretendía Cimabue, especialmente en los frescos del altar mayor y del crucero de la basílica superior de San

Francisco de Asís, era absorber todo lo que de valioso tenía la reciente recuperación del estilo romanizante llevada a cabo por los bizantinos –nuevos gestos y movimientos, tonos y artificios empleados en la representación de los vestidos y los fondos–, y al mismo tiempo rechazar su sofocante tendencia a esquematizar cualquier innovación transformándola en un mecanismo canónico, y a repetirla. La Iglesia ortodoxa tenía una propensión paralizante a decir a los artistas cuál era la forma «correcta» de representar a los personajes sagrados, algo que el catolicismo romano no haría hasta la conclusión del Concilio de Trento en 1563. Cimabue luchó contra esa situación. Era un hombre emotivo que pintaba con mucha energía y a veces con un toque de sensacionalismo.

Así podemos apreciarlo de vez en cuando en las obrasque pintó en Asís, a pesar del pésimo estado de conservación en que se encuentran, y que ya eran bastante malas antes del terremoto de comienzos de los años noventa. En los muros inferiores del transepto aparece una escena de la destrucción de Babilonia que pone los pelos de punta, y una figura bellísima de santa María Magdalena penitente, una imagen dolorosa que sería capaz por sí sola de diferenciar a Cimabue del desgraciado talento medieval que alimentó su genio. Trabajó también el mosaico y en el ábside de la catedral de Pisa se conserva una representación de san Juan que muestra una elegancia y simpatía desconocidas en una técnica tan rígida como esta, que los artistas italianos de Occidente tuvieron habitualmente la prudencia de dejar en manos de los bizantinos. La dificultad que plantea Cimabue, lo mismo que otros maestros del Renacimiento incipiente, es que sus innovaciones se

convirtieron enseguida en pura rutina, casi en clisés, a medida que otros artistas las adoptaron y repitieron.

No obstante, el paso de Cimabue a Giotto di Bondone (1267-1337) supuso un gran salto, un salto superior a los veintisiete años que separan sus fechas de nacimiento. La opinión pública italiana seguiría el juicio de Dante, y los críticos de época posterior calificarían retrospectivamente a Giotto de «principio» de algo completamente nuevo en la pintura. Hacia 1430 Matteo Palmieri decía en una obra suya que «antes de Giotto» la pintura era una «maestra sin vida de figuras ridículas». Estaba «llena de tonterías increíbles» antes de que Giotto la «resucitara». En los mejores paneles de la obra que realizó en la capilla de los Scrovegni, en Padua (1303-1306), por ejemplo en el *Lamento*, la *Traición de Judas* o en *Joaquín y los pastores*, podemos apreciar la aparición de verdaderos cuadros, tal como los concebimos hoy día, con figuras agrupadas con sabiduría y habilidad, situadas con claridad en el espacio y en un entorno que tiene bastante parecido con el mundo real. En la escena de *Joaquín* los árboles son absurdos y las ovejas parecen ratas, pero el perro es real y los pastores son hombres que podemos imaginar guardando efectivamente sus rebaños al pie de una colina. Tanto la *Traición* como el *Lamento* expresan una honda intensidad de sentimientos, expresados en unos rostros llenos de ansiedad, convulsos o llorosos, que podríamos reconocer en los de la gente que vemos por las calles o en el campo en la vida real. Veinte años más tarde, en las capillas Bardi y Peruzzi de la iglesia de Santa Croce de Florencia, y posiblemente en la basílica superior de Asís, Giotto pinta las figuras con mayor libertad y facilidad –tienen belleza y movimiento a la vez–, y las sitúa en unos escenarios con una

perspectiva cada vez más compleja, de modo que la composición adquiere una profundidad considerable. Por primera vez desde la Antigüedad, el espectador puede entrar en la escena y sentirse cómodo en ella. La obra de Giotto corrió mejor suerte que la de Cimabue, pero sus últimos trabajos, que fueron los que más impresionaron a sus contemporáneos y a sus sucesores, no se han conservado. Los artistas de época posterior lo colocaron por regla general a la cabeza de la sucesión apostólica de grandes pintores que acabaron con el sistema bizantino y tomaron como modelo a la naturaleza, rasgo que Ghiberti, Alberti y Leonardo subrayan en sus comentarios a la obra de Giotto.

Desde la retrospectiva que le brindaba su inmejorable posición a mediados del siglo XVI, Vasari dividía la evolución del arte en tres períodos, el primero encabezado por Giotto, el segundo por Masaccio, y el tercero por Leonardo. Aunque algo de cierto hay en ello, no es del todo exacto. La opinión común entre los artistas, en cualquier caso a mediados del siglo XV, era que los sucesores de Giotto no supieron mejorar materialmente lo que él hizo porque descuidaron el estudio de la naturaleza. Masaccio, que vendría más de cincuenta años después de Giotto, «recuperó» su obra y la mejoró. Por eso suele considerársele el primer gran pintor del Renacimiento, aunque, en justicia a Giotto, debería llamársele el segundo. A diferencia de Giotto, que fue un precursor del Renacimiento, Masaccio fue su beneficiario: conocía los textos clásicos sobre pintura, sus conocimientos sobre la literatura recuperada eran muy superiores, y estaba imbuido del espíritu de la Antigüedad de un modo que habría sido impensable a comienzos del siglo XIV. Y lo que acaso sea más

importante, se benefició tanto de los escritos sobre perspectiva de Brunelleschi como de la experiencia de Donatello a la hora de representar la figura humana. En realidad, su vida profesional duró menos de una década y la mayor parte de su obra se ha perdido. Pero, gracias a la labor de los importantes escultores entre los cuales trabajó, realizó dos obras que no estaban al alcance de Giotto. Ante todo, por ejemplo en la tabla central de un retablo, la *Virgen con el Niño*, conservada actualmente en la National Gallery de Londres, y más aún en el fresco de la *Trinidad* de Santa Maria Novella, de Florencia, hizo que sus escenarios en perspectiva parecieran naturales, algo que había aprendido evidentemente estudiando a fondo las tablas de demostración de Brunelleschi. En segundo lugar, en su hermosísima *pala* de *San Pablo*, procedente de un retablo de Pisa, realizó un verdadero estudio-retrato del santo de tres cuartos de largo, pintado con una facilidad increíble, en el que el rostro y las manos son representados con gracia, sensibilidad y seguridad. La influencia de las estatuas de Donatello es evidente, pero Masaccio aporta una suavidad y una simpatía de las que carecía el orgulloso Donatello. De ese mismo espírituestá imbuido el hermoso fresco del *Tributo del César*, que Masaccio pintó en la pared de la Capilla Brancacci, en la iglesia florentina de Santa Maria del Carmine de Florencia. Las figuras, las casas y las montañas del fondo no se confunden con la perfección de la naturaleza, pero el artista está casi presente en ellas. Estos frescos fueron pintados en 1427, casi un siglo después de que Giotto realizara sus mejores obras, y demuestran que en esos cien años se habían aprendido muchas cosas. No es de extrañar que Alberti pensara casi con toda seguridad en

Masaccio como pintor modélico de la época (1436), aunque por entonces hacía ya ocho años que había muerto.

De hecho, la temprana muerte de Masaccio hace que resulte imposible considerar la pintura italiana una verdadera sucesión apostólica. Por lo que se sabe hoy día –y son muchos los que lo saben–, esta actividad artística se dividió en varias ramas distintas, a menudo rivales e incluso contradictorias. La nueva libertad de colocar figuras realistas en un espacio convincente, que trajeron consigo los nuevos conocimientos, permitió a algunos artistas desarrollar su propia personalidad con una energía y una imaginación imposibles antes de 1420.

Cabría citar, por ejemplo, a Paolo Uccello, algo más viejo que Masaccio, aunque vivió mucho más que él (1397-1475). Durante toda su vida desarrolló una fascinación por la perspectiva y logró una maestría notable en ella. Le gustaba el escorzo con locura, y le fascinaba la geometría como ciencia y como arte. Mucho menos interesado estaba, en cambio, por la naturaleza, aunque tuvo la suerte de trabajar a las órdenes de Ghiberti. Sus tres grandes tablas, *La batalla de San Romano*, repartidas en la actualidad entre París, Florencia y Londres, son casi una demostración, como las de Brunelleschi, de las técnicas de la perspectiva y el escorzo. Pero los caballeros parecen soldaditos de juguete montados sobre caballos de balancín, y el campo de batalla parece más un pavimento que un campo propiamente dicho. No obstante, sus imágenes son memorables, realmente asombrosas, y el encanto es aún mayor en la mejor obra de Paolo Uccello, la *Escena de caza* del Ashmolean Museum de Oxford. No es naturaleza: es arte, y de un tipo sumamente personal.

Paolo Uccello fue en cierto modo un pintor medieval, interesado más por los efectos decorativos convencionales que por la pureza de líneas humanística que representaba la tradición de Giotto y que encarnaba Masaccio.

El impulso ornamental era muy fuerte, entre otras cosas porque era del agrado de muchos mecenas. Hacia 1420 el pintor veneciano Gentile da Fabriano (*c.* 1370-1427) fue llamado a Florencia por el jefe de una familia de banqueros, los Strozzi, para pintar un magnífico retablo para el altar de su capilla privada. La tabla central, *La adoración de los Magos*, constituye una de las joyas del Renacimiento, casi en sentido literal, pues resplandece con el brillo del oro y de la filigrana, detalle que nos recuerda que muchos pintores empezaron a trabajar en talleres de orfebrería y que solían pintar para ofrecer a sus protectores grandes joyas bidimensionales destinadas a ser colgadas en las paredes de sus casas, en las que los temas sagrados eran un antídoto a la lujuria profana. Los tres reyes magos, con sus lujosos ropajes, proporcionan a Gentile la excusa para hacer un alarde del virtuosismo de su técnica. Pero esta obra magnífica, que nos produce tanto placer como produjo a sus contemporáneos –llegó a ejercer una influencia enorme–, es también todo un estudio del arte de la perspectiva, como podemos apreciar en la procesión que serpentea hasta perderse en la lejanía, y en el arte de la iluminación, representada con suma brillantez y naturalidad. Pero hay otro factor. Aunque las figuras principales están idealizadas, la muchedumbre de cortesanos y el séquito que los acompaña fueron sacados de las calles de Florencia y los canales de Venecia, y nos ofrecen una magnífica colección de rostros tomados de la

vida de la tercera década del siglo XV, unos rostros toscos, astutos, reflexivos, curiosos, presuntuosos y sonrientes, que son la fisonomía misma de la vida.

Ese interés por los seres humanos, siempre y cuando encajaran en los modelos exigidos por la iconografía religiosa, se convirtió en uno de los rasgos más destacados de la pintura renacentista. Fra Filippo Lippi (*c.* 1406-1469) fue un huérfano criado en un convento al que convencieron de que tomara los hábitos, y que más tarde organizó un gran escándalo al fugarse con una monja. La familia Medici, que ya había reconocido su talento, intervino para conseguir que fuera dispensado de sus votos y pudiera volver al estado seglar; en cuanto al fruto de aquella unión, Filippino Lippi (1457-1504), llegó a ser también un pintor famosísimo. Los majestuosos frescos realizados por Filippo en las catedrales de Spoleto y Prato le permitieron pintar unas espléndidas escenas multitudinarias. Sus vírgenes y sus santos tienen una espiritualidad y una serenidad que no parecen de este mundo, pero los individuos que forman sus multitudes son seres de carne y hueso, hombres y mujeres como los que veía por la calle. Podemos apreciar la misma dicotomía en un contemporáneo suyo, Fra Angelico (*c.* 1395-1455), que pintó a la Virgen y al Niño con una ternura impresionante, rebosante de santidad y sencillez (aunque con suntuosos efectos cromáticos). Su capacidad de inspirar devoción en la gente le proporcionó un gran número de clientes eclesiásticos. Aunque era fraile dominico –y por vocación–, llegó a dirigir el taller más solicitado de Florencia, e incluso los propios papas llegaron a requerir sus servicios en Roma. Cada uno de los rostros que pintó tiene personalidad propia. Su *Predicación de san Pedro* (1433), parte del

llamado Tabernacolo dei Linaiuoli (en la actualidad en el Museo de San Marco, en Florencia), muestra un grupo de hombres y mujeres, todos absortos en sus pensamientos –en realidad ninguno parece prestar atención al sermón del santo–, como si estuvieran posando para ser retratados. En el *San Lorenzo distribuyendo limosnas entre los pobres* del Vaticano (1448) aparece un grupo de mendigos observados de cerca, que ponen de manifiesto una vez más la claridad de ideas y el conocimiento de la personalidad humana que tenía el artista. Pero debemos añadir que los espléndidos ropajes de san Lorenzo constituyen por sí solos toda una obra de arte, y el fondo arquitectónico, presentado en una perspectiva deslumbrante y con una riqueza de detalles ornamentales increíble, revela otra de las obsesiones del Renacimiento que preocuparon al beato Angelico, lo mismo que a otros pintores más mundanos. Por detrás del nuevo refinamiento renacentista podemos atisbar con frecuencia huellas de puerilidad medieval.

Así podemos comprobarlo en la obra maestra del discípulo más aventajado de Fra Angelico, Benozzo Gozzoli (*c.* 1420-1497), cuyo *Cortejo de los Reyes Magos* (1459-1461) ocupa tres paredes de la capilla del palacio de los Medici en Florencia. Se trata de algo más que de una simple imitación de los *Magos* de Gentile da Fabriano, aunque evidentemente se inspiró en ellos, pues Benozzo pinta tres cortejos distintos, uno por cada rey, caracterizados por una gran riqueza de detalles; podemos apreciar notas de color dorado, bermellón, morado y verde oliva –y muchos otros tonos–, que se alejan serpenteando por campos y ciudades, entre camellos, caballos, asnos, mulas, perros, leopardos cazando ciervos, pájaros y flores, árboles exóticos y castillos, cuya

finalidad es producir asombro y estupefacción. Muchos de los personajes del cortejo son retratos de miembros de la familia Medici o de su séquito, e incluso del propio Benozzo. Esta sala, que contiene otras obras del mismo artista, constituye una de las obras maestras del Renacimiento, pues los frescos, restaurados en la actualidad, se encuentran en buen estado de conservación y quedan lo bastante cerca del espectador para que puedan apreciarse todos los detalles. No es fácil que quien haya tenido la suerte de entrar en esta sala olvide la experiencia. Se trata de un espectáculo religioso renacentista de una inocencia y calidad extraordinarias, un canto a la alegría de vivir en un mundo de belleza y diversión.

Existe una obra semejante, aunque mucho más impresionante, en Mantua: la *Cámara de los esposos*, de Andrea Mantegna (1431-1506), terminada en 1474, que muestra los rápidos progresos que estaba haciendo la pintura italiana, además de las diferencias existentes entre un buen artista de segunda fila como Benozzo Gozzoli, y un gran maestro. Mantegna era un hombre de carácter difícil y muy lento en su trabajo, que durante casi medio siglo ocupó el cargo de pintor de cámara de los Gonzaga de Mantua, y que fue un maestro del escorzo. (Conviene repetir que uno de los motivos de la fortaleza del Renacimiento fue la capacidad demostrada por unos príncipes orgullosos de someterse al temperamento de los artistas.) Trabajó en Padua, donde conoció a Donatello, que a la sazón se hallaba en esta ciudad trabajando en su gran estatua ecuestre del condotiero Gattamelata, y que le enseñó no solo los secretos del arte científico florentino, sino también su pasión por el vigor en bruto. Quizá hubiera debido ser

escultor: el hombre que le instruyó en el arte de la pintura, Francesco Squarcione, criticaba sus figuras pintadas porque parecían hechas de mármol o de cualquier otra piedra. Su famoso *Cristo muerto*, actualmente en Milán, todo un desafío a las leyes del escorzo, da la impresión de haber sido esculpido a cincel, y no pintado con un pincel, y su *Presentación en el templo*, cargada de elementos autobiográficos, en la que, según la leyenda, aparecen su esposa y su hijo mayor, parece tener la solidez del granito, pese a haber sido pintada al temple sobre lienzo. En las grandes *pale* de Mantegna, como la *Crucifixión* del Louvre o *La oración en el huerto* de la National Gallery de Londres, los personajes parecen surgir de la roca sobre la que se yerguen, y al mismo tiempo estar clavados en ella. Su carácter pétreo les confiere un aspecto impresionante, como si fueran más duros y a la vez más grandes que los personajes de carne y hueso, y en algunas de sus imágenes religiosas se aprecian unos ecos de terror y miedo que parecen hablarnos de la cólera de Dios. Mantegna fue uno de los artistas más cultos del Renacimiento, experto en historia de Roma, en su arquitectura, sus motivos decorativos y su armamento, y el agudo sentido histórico que tenía lo llevó a representar las escenas bíblicas en un escenario propio de la Antigüedad grecorromana auténtico hasta en sus más mínimos detalles, alejando todavía más sus figuras sobrehumanas de la vida cotidiana del siglo XV.

No obstante, la *Cámara de los esposos* es una representación igualmente auténtica de la vida cortesana del siglo XV, de la que el pintor fue testigo presencial en el palacio de los Gonzaga. Las dos escenas principales, una situada al aire libre (*El encuentro*), y otra en un interior (*La firma del contrato*), nos trasladan

directamente al mundo de las ceremonias, la diplomacia, las intrigas y las maquinaciones cortesanas relatadas posteriormente en palabras por Maquiavelo y Castiglione. En buena parte estas pinturas, una al fresco y la otra pintada en su mayoría *a secco*, nos dicen de hecho más cosas acerca de las cortes renacentistas que cualquiera de esos dos textos clásicos. La sala contiene muchas otras maravillas, entre ellas un óculo o luneto pintado en el techo que introduce la nueva técnica del *di sotto in su*, merced a la cual las figuras son distorsionadas deliberadamente para parecer naturales al ser vistas desde el suelo de abajo a arriba, técnica que Mantegna elaboró a partir de un artificio de Donatello. Esta obra de Mantegna anuncia la pintura de Correggio, una generación más joven, y, en realidad, la de todo el Barroco. Vemos en ella rostros reales de gente de la calle: hombres y mujeres de las ciudades y las cortes de la Italia del siglo XV, que susurran y ocultan sus pensamientos, que pronuncian discursos melifluos, que disimulan o charlan, que se jactan de su *bella figura*, se contonean para llamar la atención o fingen todo tipo de emociones (las mujeres son menos numerosas, pero más coquetas que los hombres). Los perros de aspecto fiero también son auténticos, y los castillos, las casas, las iglesias y los campos reflejan vivamente el paisaje del norte de Italia. Como ocurre con toda la obra de Mantegna, también esta nos ofrece información sobre muchas cosas, pues, pese a ser un maestro del ilusionismo, siempre dice la verdad.

El interés de Mantegna por el paisaje y la fidelidad con la que lo presenta vienen a subrayar sus orígenes de la Italia septentrional. Si el arte florentino tiene algún punto débil, es que centró exclusivamente su interés en el

cuerpo humano. Los escenarios arquitectónicos en los que situaba sus figuras eran un mero apoyo o simples ejercicios de perspectiva, no ya realidades copiadas del natural por su interés intrínseco. Cuanto más al norte nos trasladamos, más relevancia adquieren bosques y montañas, valles y ríos, y las ciudades son realidades representadas minuciosamente, y no meras abstracciones. Pese a ser una ciudad poderosa, rica e hiperactiva, poseedora de una larga tradición de mecenazgo artístico, Venecia tardó mucho en adoptar el espíritu del Renacimiento. A diferencia de lo que ocurrió en Florencia, en ella no se produjo una sucesión apostólica como la de Cimabue, Giotto y Masaccio. Pero a partir del segundo cuarto del siglo XV, también Venecia empezó a producir grandes obras pictóricas, gracias principalmente a la brillante dinastía de los Bellini. El patriarca, Jacopo Bellini (*c.* 1400-1471), cuya hija Nicolosia se casó con Mantegna, pese a ser el hijo de un peltrero, fue discípulo de Gentile da Fabriano: su caso nos permite observar una de las redes de relaciones artísticas más complejas de esta época.

Jacopo se ha hecho famoso sobre todo por los maravillosos álbumes de dibujos conservados en el Louvre y en el Museo Británico, pero su hijo Gentile Bellini (*c.* 1429-1507) fue un destacado pintor de la corte ducal que utilizó el escenario veneciano para dar mayor realce a su obra. Su *Milagro de la Vera Cruz junto a San Lorenzo* constituye un soberbio paisaje urbano en el que los principales personajes son los edificios, representados hasta en sus detalles más minuciosos, incluidas las chimeneas abombadas. Como autor de paisajes urbanos, solo sería superado de hecho por su discípulo, el gran Vittore Carpaccio (*c.* 1460-1525), cuyos escenarios

venecianos, muchos de ellos perfectamente identificables, no solo los pantanos y lagunas, sino también la propia ciudad, hacen de él uno de los pintores realistas más fascinantes de todo el Renacimiento. Carpaccio mostró un ingenio especial a la hora de introducir perros en sus paisajes e interiores, como en el maravilloso cuadro de San Agustín en su estudio, que denota el buen gusto y la capacidad de observación del artista, y reproduce el tipo de habitación en la que trabajaban los humanistas. Los perros aparecen también en el curioso retrato de dos cortesanas venecianas que contemplan el mundo desde su balcón. Gentile Bellini, sin embargo, combinó esa capacidad con notas de exotismo, recogidas durante los numerosos viajes que, al parecer, realizó por el Mediterráneo oriental. En su gigantesca obra titulada *San Marcos predicando en Alejandría*, no solo podemos ver camellos, sino hasta una jirafa, e incluso podemos apreciar toques de arquitectura arábiga (además de un autorretrato del autor, con una cadena de oro que le regaló el sultán). Su *Procesión de la Vera Cruz en la plaza de San Marcos*, en la que aparece la fachada de la basílica, es una de las principales obras de arte de carácter topográfico y viene a demostrar que Canaletto enlaza con una larga tradición veneciana que, cuando él nació, tenía más de doscientos cincuenta años de existencia.

Giovanni Bellini (*c.* 1431-1516), hermano de Gentile, no salió en toda su vida del Véneto –Vasari dice que murió a los noventa años– y parece que sintió un amor apasionado por su paisaje, que a menudo aflora por detrás de las figuras de sus retablos y cuadros en general, y a veces incluso se yergue por encima de ellas. Con frecuencia son paisajes campestres en los que aparecen

campesinos labrando sus tierras y ganados paciendo; podemos apreciar en ellos ciertos resabios de la pintura holandesa que se remontarían a los hermanos Limburg, de comienzos del siglo XV, autores de las *Très riches heures du duc de Berry*, el libro de horas más lujoso producido a finales de la Edad Media, en el que se representan las distintas tareas agrícolas de cada estación del año. Aunque no viajara, Giovanni Bellini vivió en una de las encrucijadas más transitadas de Europa, tuvo acceso a las obras de los artistas holandeses, flamencos, alemanes y franceses, y se vio expuesto a las influencias de los maestros florentinos y lombardos. Absorbió todas ellas y las transformó en un estilo sumamente personal y característico que progresó constantemente al tiempo que desarrollaba su talento, siempre formidable, y ensanchaba sus intereses. Participó activamente en la revolución técnica que trajeron consigo el predominio de la pintura al óleo, el empleo del caballete y la popularización del retrato. Tenía una vista excelente para captar el rostro humano y un talento extraordinario para trasladarlo a la tabla o al lienzo; por otro lado, sus representaciones de la Virgen con el Niño hicieron que obispos y canónigos acudieran en tropel a solicitar sus servicios. Dignificó a los dux, provocó las lágrimas de abadesas antañonas e introdujo numerosas innovaciones, verdaderos prodigios de inventiva e imaginación, en sus representaciones de motivos trillados por otros artistas, como la *Piedad*, *La ebriedad de Noé*, la *Magdalena penitente* o *San Juan Bautista*.

Giovanni Bellini igualó la gracia de su padre, pero elevó su pintura a unas cotas de perfección que causaron las delicias de todo el mundo. Poseía una sensibilidad y una delicadeza tales que sus mujeres parecen la

quintaesencia de la ternura. Sus obras contienen numerosos toques de dulzura, como los niños tocando instrumentos musicales que aparecen sentados a los pies del trono de la Virgen en el retablo de San Giobbe (Galleria dell'Accademia de Venecia), recurso imitado luego por otros muchos artistas. De hecho, plagiaron todas sus ideas e intentaron –a menudo sin éxito– copiar su técnica virtuosista. Dirigió un taller enorme, con decenas de ayudantes llegados de todos los rincones del Véneto atraídos por su fama, y es probable que maestros tan dispares como Tiziano, Sebastiano del Piombo o Lorenzo Lotto pasaran por él al inicio de sus carreras. A comienzos del siglo XVI, era considerado por muchos el mayor pintor contemporáneo, y su fama se extendía por toda Europa. No obstante, siguió absorbiendo nuevas ideas e influencias, entre ellas la del joven Giorgione, perteneciente a la generación inmediatamente posterior. Durero, que visitó Venecia en 1506, cuando Bellini tenía ya casi ochenta años, dijo que seguía pintando tan bien como siempre y que continuaba «siendo el mejor». Bellini ha sido siempre fervorosamente admirado por los pintores y por todos los apasionados del arte, como, por ejemplo, Ruskin, según el cual el retablo de la iglesia de San Zaccaria y el tríptico conservado en I Frari, ambas en Venecia, eran las pinturas más hermosas del mundo.

La aparición de una escuela de pintura perfectamente desarrollada en Venecia constituye la prueba de la expansión de las bellas artes en Italia a lo largo del siglo XV. Piero della Francesca (*c.* 1415-1492) recibió encargos de gran importancia en muchas ciudades de la Italia central, como Perugia o Arezzo, donde pintó el conjunto de frescos de la *Leyenda de la Vera Cruz*, su obra más notable. Es un ejemplo de las extraordinarias ansias de

aprender que trajo consigo el Renacimiento, y del progreso siempre ascendente de sus artistas, pues su padre era un curtidor y su primer oficio fue pintar los varales rayados que se utilizaban para llevar los cirios en las procesiones religiosas. Pero llegó a convertirse en todo un matemático y desempeñó un papel decisivo en el proceso de recuperación y difusión de la obra de Euclides. Se han conservado tres de sus innumerables tratados de erudición, entre ellos uno *De prospectiva pingendi*, una exposición de las reglas de la perspectiva que exigía unos conocimientos de matemáticas superiores a los que habían tenido nunca la mayoría de los pintores. En sus cuadros la perspectiva comporta muchas veces la exclusión de otras características más importantes, o provoca incluso la perplejidad del público. Así, por ejemplo, en su famosa *Flagelación* del palacio ducal de Urbino, de una ligereza y luminosidad extraordinarias, Cristo y sus verdugos han sido relegados a segundo plano, mientras que el primero lo ocupan tres personajes que no tienen nada que ver con la escena y que ni siquiera prestan atención a lo que está sucediendo detrás de ellos. Piero era muy excéntrico. En su *Bautismo de Cristo*, en la actualidad en la National Gallery de Londres, el artista centra su atención por igual en el individuo que se está desnudando, en los tres ángeles que miran la escena llenos de perplejidad, y en el Bautista que vierte el agua del Jordán sobre la cabeza de Cristo. La *Resurrección*, pintada por Piero della Francesca en su ciudad natal, Borgo San Sepolcro, constituye una obra sorprendente, en la que un Cristo de aspecto sonámbulo se levanta de un sarcófago de mármol en el que se apoyan unos soldados durmientes. Todos los personajes de Piero della Francesca –santos, cantores, espectadores,

dignatarios– tienen una especie de calma gélida, una serenidad glacial, que acaso refleje su obsesión por una ciencia tan fría como la geometría. Pero el artista posee el don extraordinario de fijar sus imágenes de un modo inapelable en la mente del espectador, y al fin y al cabo esa es la característica propia de todo gran pintor. Quizá esa capacidad suya explique por qué para la mayoría de la gente constituye hoy día, junto con Sandro Botticelli (1445-1510), la esencia misma del Renacimiento italiano.

Botticelli fue otro excéntrico y, al igual que Piero della Francesca (treinta años mayor que él), un humanista apasionado, aunque sus intereses fueran dirigidos más hacia la literatura que hacia la ciencia. Si Piero es estático, Botticelli es fluido, sinuoso, dinámico, sus líneas son firmes y elásticas, de modo que sus personajes, más que surgir de la superficie del cuadro, se adhieran a ella. Se bambolean, danzan, se confunden en una serie de esquemas ondulantes, trenzados con flores y árboles, arena y hierba. Botticelli fue el primer gran artista del Renacimiento que hizo pleno uso de la mitología clásica no solo como argumento de sus pinturas –*El nacimiento de Venus*, *La primavera*, etcétera–, sino que además dio a sus obras un contenido espiritual. Sus muchachas y diosas rubias poseen un aire insolente de paganismo, de despreocupación, de hedonismo, y una sensualidad fría, atrevida y llena de gracia –nunca lasciva o carnal–, que en la actualidad resulta sumamente atractiva, como indudablemente debía de resultar también en su época. Pero Botticelli fue al mismo tiempo un prolífico autor de Vírgenes y Niños Jesús –algunos mejores incluso que los de su maestro, Filippo Lippi–, y trabajó constantemente tanto en iglesias como en los palacios de los Medici, a

quienes interesaban más bien las obras de carácter pagano. De hecho, hizo gala en ocasiones de una fuerte propensión religiosa, pues cuando el atormentado dominico Girolamo Savonarola (1452-1498) empezó a denostar en sus sermones (al principio a instancias de Lorenzo de' Medici) las vanidades de este mundo y a invitar a la población a quemar los vestidos lujosos, los libros escandalosos y las pinturas profanas, se dice que Botticelli respondió a sus exhortaciones y quemó algunas de sus obras (desde luego algunas cuya existencia conocemos a través de las fuentes literarias desaparecieron). Cuando el papa Sixto IV llamó a Roma a diversos artistas para que decoraran la parte inferior de los muros de la Capilla Sixtina, que él mismo había mandado construir, Botticelli fue uno de los escogidos (1481) y pintó unas *Tentaciones de Cristo* y varios episodios de la *Vida de Moisés*, sin cosechar demasiado éxito. Su fuerte eran los temas paganos y el mito era su inspiración. Pero los artistas nunca saben bien lo que les conviene.

La segunda mitad del siglo XV fue una época excepcional de actividad incansable y de maduración de diversos genios en Florencia. Algunos artistas siguieron su propia trayectoria, como, por ejemplo, Piero di Cosimo (1462-1521); le encantaba pintar animales, se inspiró en gran medida en la naturaleza y se especializó en pintar sus propias interpretaciones un tanto tormentosas de la mitología clásica. Fue uno de los pocos pintores florentinos amantes del paisaje, y su inquietante *Muerte de Procris* de la National Gallery de Londres, con su desolado estuario, su hermoso perro (y otros animales igualmente magníficos) y su fauno de orejas alargadas, constituye un compendio de sus obsesiones. Se ganó la

vida diseñando los magníficos estandartes y ropajes utilizados en las ceremonias públicas, pero por temperamento era demasiado individualista, y en cuanto pudo abandonó el taller de Cosimo Rosselli, su protector, para trabajar por su cuenta. Vasari dice que era un hombre solitario, acostumbrado a vivir solo de huevos duros, de los cuales cocía cincuenta unidades cada vez, al mismo tiempo que calentaba la cola necesaria para el apresto del estucado. Detestaba el ruido, sobre todo el lloriqueo de los niños, la música de iglesia, la tos de los ancianos y el zumbido de las moscas. Pero de un modo u otro se convirtió en maestro de varios pintores notables, entre ellos Fra Bartolommeo (*c.* 1472-1517), Andrea del Sarto (1486-1530) y Jacopo Pontormo (1494-1556).

No obstante, la mayor parte del arte florentino giraría en torno a los grandes talleres. Cabría citar, por ejemplo, el de la familia Pollaiuolo, muy en particular a los hermanos Antonio (1432-1498) y Piero (1441-1496). Antonio aprendió y ejerció el oficio de orfebre. Realizó asimismo unas magníficas estatuillas de bronce, diseñó telas bordadas y fabricó objetos de vidrio de colores. Los dos hermanos fueron además pintores. Juntos realizaron el gigantesco *Martirio de san Sebastián*, una de las joyas de la National Gallery de Londres, que en realidad constituye un brillante estudio de la figura de hombre desnudo o semidesnudo. La preocupación de Antonio Pollaiuolo por el desnudo queda ejemplificada de nuevo en su famoso grabado *La batalla de los diez desnudos*. Los artistas medievales habían renunciado por completo al desnudo, excepto para representar las almas de los condenados a las penas del infierno, pero en esta época se convirtió en un tema en el que se especializaron los artistas florentinos, herederos de una magnífica tradición

de dibujo. No solo pintaron desnudos (exclusivamente de hombres; excepto las prostitutas, las mujeres dispuestas a posar desnudas eran muy pocas), pero Antonio Pollaiuolo se dedicó también a estudiar la anatomía. Fue este uno de los ámbitos en los que se expresó la pasión del Renacimiento por el conocimiento exacto y científico. Un taller grande como el de los Pollaiuolo no solo empleaba regularmente a modelos, sino que además almacenaban figuras de escayola –brazos, pies, torsos, etcétera–, por si en un momento dado querían realizar una copia rápida. Los dos hermanos produjeron muchísimos dibujos y grabados, además de estandartes y otros objetos ceremoniales destinados a los certámenes públicos, y Piero en particular experimentó pintando al óleo sobre tabla, hasta el punto de desempeñar un papel muy importante como impulsor de esta técnica, que acabó convirtiéndose en la habitual de los artistas toscanos.

Más grande aún era el taller de los Ghirlandaio, Domenico (1449-1494) y Davide (1452-1525). Procedían de un ambiente de artesanos dedicados a la fabricación del cuero, el paño, las alfombras y otras artes decorativas, y en sus talleres llegaron a trabajar numerosos miembros de la familia, hijos, yernos, etcétera. Domenico fue el cerebro organizador y negociante. Aunque llegó a trabajar ocasionalmente en Roma, por ejemplo, en los frescos inferiores de la Capilla Sixtina, pasó la mayor parte de su vida produciendo una cantidad increíble de objetos artísticos de calidad superior. Entre ellos cabría citar los mosaicos, tarea que los florentinos solían dejar en manos de los venecianos. Pintó una gran serie de frescos en Santa Maria Novella de Florencia, que destacan por su excelente conservación.

Domenico se tomó muy en serio el *buon fresco* y practicó esta técnica tan difícil con una brillantez y una profesionalidad extraordinarias, que explican la capacidad de supervivencia de sus obras. Dibujaba además muy bien, conforme a la vieja tradición local, y se han conservado numerosos dibujos de su mano, gracias a los cuales podemos apreciar cómo ejecutaba exactamente una obra pictórica un artista-artesano florentino consciente de su oficio. De hecho, Ghirlandaio constituye la culminación de la meticulosidad y la profesionalidad del arte florentino en sentido lato, ansioso siempre por destacar y por experimentar nuevos métodos y técnicas. Entre estos cabría citar diversas mezclas de óleo y témpera, de dibujo con pincel, a la creta, con plumilla y tinta, o a lápiz, el uso del blanco para los toques de luz, y el dibujo con brocha sobre lienzo preparado. Vasari cita a varios artistas que se educaron en el taller de los Ghirlandaio, entre ellos a Miguel Ángel, cuyos primeros dibujos reflejan un fuerte influjo de la técnica de su maestro.

El taller más famoso, sin embargo, como ya hemos señalado, fue el de Verrocchio. Era un verdadero hervidero de ideas y un magnífico seminario de gran variedad técnicas de distintos medios de expresión, pues Verrocchio era un maestro en toda clase de artes, destacando particularmente como escultor en talla y en bronce. Su ayudante más célebre fue Leonardo da Vinci (1452-1519), que trabajó varios años con él y en su casa aprendió muchas cosas no solo del maestro, sino también de otros discípulos aventajados. Su proceso de aprendizaje nos permite explicar la extraordinaria amplitud de sus intereses. Sin embargo, no debemos hacernos una idea demasiado sublime de lo que era el

taller de un artista florentino. En realidad, era una empresa cuyo principal objetivo consistía en conseguir encargos lucrativos, ejecutarlos obteniendo pingües beneficios y superar a la competencia o deshacerse de ella. A Florencia le interesaba el arte, pero también el dinero, y el don especial característico de los artesanos florentinos de primera fila consistía en atender a lo uno sin perjudicar a lo otro. En el taller de Verrocchio, la maestría en la ejecución debía ser perfecta –su titular insistiría siempre en ello–, pero se recurría inexorablemente a todo tipo de medios con tal de que la producción resultara eficaz. Podemos apreciarlo así en *Tobías y el Ángel* de Verrocchio, en la actualidad en la National Gallery de Londres, obra con la que respondió de manera ejemplar a la que realizaron sus competidores, los hermanos Pollaiuolo, sobre este mismo tema, sumamente popular por entonces. El cuadro es hermosísimo –ninguna pintura ilustraría mejor la innovación y la alegría del Renacimiento–, pero al mismo tiempo es una obra comercial. Hoy día se considera probable que Verrocchio pintara de su propia mano solo el ángel, que es la figura principal, y que dejara la de Tobías al joven Leonardo. Este además pintó las cuatro manos, inspirándose para las dos izquierdas, que son idénticas, en algún modelo en escayola existente en el taller (las dos derechas resultan también un poquito sospechosas). Este hecho no afecta en nada a la perfección de la obra, pero debería recordarnos que en la Florencia del siglo XV había una línea que conducía directamente de la contaduría al almacén de paños, a las tiendas en las que se vendían bordados y zapatos de colores, y a los talleres de toda clase de artesanos que satisfacían las demandas y el gusto

a veces vulgar de los ricos arribistas, pero que también produjeron las obras geniales que hoy día contemplamos con tanta veneración.

Verrocchio era un hombre ordenado. Leonardo no. Era un intelectual más interesado en las ideas que en las personas. Procedía de una familia acomodada de notarios toscanos, aunque fuera hijo ilegítimo y se criara con sus abuelos en la casa de su familia en sentido lato. No sabemos demasiado acerca de su educación, pero evidentemente fue muy amplia, y cuando entró en el taller de Verrocchio estaba ya lo bastante instruido como para ganarse la vida de formas muy diversas. Desde luego fue un hombre extraordinariamente dotado, cuestión que nadieha puesto en duda ni en sus tiempos ni en la actualidad. Era el hombre universal, la quintaesencia del espíritu investigador del Renacimiento y del ansia por destacar de cualquier modo propio de esta época. A medida que fuehaciéndose viejo, sus contemporáneos sentirían por él un respeto rayano en la veneración: era el hombre sabio, el mago, el genio. Por otra parte, resultaba difícil trabajar con él o confiarle un encargo. Tenía dos debilidades y las dos muy importantes.

A Leonardo le interesaban todos los aspectos del mundo visible –la obra más antigua de su mano que ha llegado hasta nosotros es un magnífico dibujo que representa un paisaje toscano–, y sentía fascinación por todas las manifestaciones de la naturaleza, empezando por el cuerpo humano en todas sus formas y expresiones. Pero todas aquellas cosas le interesaban en cuanto fenómenos y las contemplaba con el distanciamiento propio del científico. No fue un hombre que despertara muchas simpatías. Es posible que tuviera tendencias homosexuales, pues en 1476, a los veinticuatro años de

edad, fue acusado de sodomía, aunque ello no implica necesariamente que practicara el vicio nefando (la acusación era anónima y no tuvo mayores consecuencias).

Además, aunque el interés de Leonardo por el cuerpo humano fuera extraordinario, como corresponde a un artista-humanista del Renacimiento, la enorme variedad de sus otras preocupaciones –el tiempo y las olas, los animales, la vegetación y el paisaje, las máquinas de todas clases, pero especialmente las armas de guerra y las fortificaciones, temas todos ellos reflejados cuidadosamente en sus dibujos y desarrollados en sus *Cuadernos*–, implica que dispersó muchísimo su tiempo y sus energías. No está muy claro cuáles eran sus prioridades. Nadie puede decir con seguridad si pintar un retrato en el caballete como el de *Mona Lisa*, pintar el fresco de *La última cena*, o diseñar una fortaleza inexpugnable, era lo que más le apetecía hacer, o lo que más le convenía hacer.

Por otro lado, dada la amplitud de sus intereses, careció de la concentración necesaria para dedicarse en un momento dado a uno en particular, algo que su joven contemporáneo, Miguel Ángel, supo hacer perfectamente. Como ya hemos visto, Miguel Ángel dejó en ocasiones inacabadas sus obras. Pero Leonardo fue un caso aún más exagerado de sabio distraído e indisciplinado. Ya en 1478, cuando todavía estaba en el taller de Verrocchio, le encargaron personalmente a él pintar el retablo de una capilla existente junto a la Piazza della Signoria. Pero nunca encontró tiempo para hacerlo o nunca comenzó seriamente la obra, por lo que al final tuvo que ser Filippino Lippi quien se encargara de pintarla. Ninguna persona que llegara a contemplar una

obra suya, aunque fuera un simple dibujo, dejó de sentir admiración por él, y constantemente recibió encargos de los mecenas más poderosos, desde las grandes familias de Florencia hasta los Sforza de Milán, el papa León X, o los reyes Luis XII y Francisco I de Francia. Pero su brillante carrera se halla salpicada de litigios motivados por los intolerables retrasos en la terminación de sus obras, por disputas pecuniarias provocadas presumiblemente por sus métodos poco atentos a los aspectos comerciales, o simplemente por los constantes incumplimientos de contrato. Y no es que fuera indolente, como suele ocurrirles a algunos artistas, ni un perfeccionista inaguantable, pero en cualquier caso las producciones que finalmente salieron a la luz pública fueron muy escasas. Solo se conservan diez pinturas que sean consideradas auténticamente suyas por la mayoría de los críticos. Existen otras tres inacabadas, y algunas otras que tuvieron que completar otros artistas.

No cabe duda de que, cuando terminaba una obra, Leonardo entregaba un producto de la máxima calidad, interés y originalidad. Puede que no haya unanimidad de criterios con respecto a la *Mona Lisa*, retrato en el que trabajó durante muchos años y que muestra los defectos de un método de trabajo tan indisciplinado como el suyo –la cara y las manos tienen una incongruencia lamentable–, o con respecto a *La Virgen de las rocas*, de la National Gallery de Londres, cuya gestación tuvo también una historia larguísima y accidentada. Lo mismo ocurre con *Santa Ana con la Virgen, el Niño y el cordero*, del Louvre, que junto a sus detractores cuenta con incontables admiradores. Pero la *Dama con armiño* (1490), óleo sobre tabla conservado en la actualidad en Cracovia (Polonia), se halla lo más cerca de la perfección

que puede estar un cuadro: su composición es bellísima y el retrato resulta fascinante –la modelo era una favorita de Ludovico Sforza, su mecenas–, pues combina a partes iguales el encanto, la dignidad, la majestad incluso, y el misterio. La mano derecha y la exquisita criatura que acaricia están pintadas con una resolución y un talento que atestiguan la paciente devoción de Leonardo por la naturaleza, y la mirada de la mujer, enigmática como ocurre con todo lo relacionado con este artista, resulta inolvidable.

Pero sigue siendo una realidad incontestable el hecho de que esta obra suponga una de las pocas ocasiones en las que el patrono consiguió ver acabado su encargo. La fama alcanzada por Leonardo de artista poco cumplidor –cierto papa llegaría a decir: «¿Leonardo? ¡Ah, ese hombre que nunca acaba las cosas!»– iría en correlación con su pasión por los experimentos, que produjeron una serie de desastres muy distintos, pero que igualmente sacarían de quicio a los que le pagaban. Los Sforza le encargaron que pintara varios frescos en las paredes del refectorio de Santa Maria delle Grazie de Milán, y efectivamente llegó a acabar *La última cena*, que enseguida despertó la admiración del público por la originalidad de su composición y el asombroso interés de los rostros. Pero las técnicas experimentales que empleó provocaron su rápido deterioro, y en cuanto a las otras escenas, no llegó a pintarlas nunca. Otros ambiciosos proyectos de frescos, tanto en Milán como en Florencia, quedaron en nada, o es muy poco lo que se ha conservado de ellos. Por otro lado, Leonardo realizó el diseño de la torre del crucero de la catedral de Milán, trabajó en la realización de una gigantesca estatua ecuestre de bronce, aceptó el nombramiento de

«arquitecto e ingeniero general» del sangriento condotiero César Borgia, y produjo varios dibujos a gran escala, uno de los cuales se ha conservado, de las pinturas que proyectó. Realizó estudios sobre la energía muscular, de óptica, de ingeniería hidráulica, sobre máquinas voladoras articuladas, sobre bastiones y maquinaria de asedio, sobre expresiones del rostro y psicología humana, temas que aparecen ricamente ilustrados en sus cuadernos y papeles. La comparación con Coleridge resulta irresistible: las notas sustituyen a la obra acabada. Como sucediera con Piero della Francesca, el interés de Leonardo por la geometría fue grandísimo. Quizá constituyera la principal preocupación de sus últimos años, aunque parece que también se ocupó de manera obsesiva de la previsión de tormentas catastróficas y de otros fenómenos atmosféricos relacionados con las condiciones climáticas extremas. Los últimos años de su vida los pasó en la corte de Francia o cerca de ella, cuando Francisco I se convirtió en su benefactor ideal: admirador incondicional, generoso, poco aficionado a importunarle, y que se contentaba con tener a su servicio a aquel gran clarividente italiano capaz de hacer cosas notabilísimas cuando quería, y que era la encarnación misma del Renacimiento.

La influencia de Leonardo sobre sus inmediatos sucesores o casi contemporáneos, como, por ejemplo Rafael, fue inmensa, tanto en lo relativo a la organización de las pinturas de grandes dimensiones como en lo concerniente a las técnicas pictóricas. Escribió numerosas obras sobre pintura, aunque no llegó a publicarse ninguna hasta mediados del siglo XVII. Pero sus teorías se hicieron famosas; por ejemplo, aquella que dice que la perspectiva matemática «correcta» no produce

en realidad lo que creemos ver, y que, por lo tanto, necesita ser corregida. Si los griegos utilizaron una curvatura especial llamada *éntasis*, Leonardo se dedicó a difuminar los contornos mediante la técnica del *sfumato*, que la adopción de la pintura al óleo haría sumamente efectiva. Es, pues, a él a quien se deben el abandono de los perfiles marcados, tan del gusto de los artistas del siglo XV, entre los que destaca Botticelli por el brillante empleo que hizo de ellos, y el desarrollo de unos contornos más redondeados, de carácter mucho más pictórico, propios del siglo XVI, que comportan un sombreado mucho mayor, el empleo sistemático de los toques de luz, y el claroscuro. Fue esta una de las innovaciones más significativas y duraderas de la historia de la pintura occidental. Leonardo introdujo también, o cuando menos la popularizó, la práctica del dibujo con lápiz negro o rojo (sanguina), a menudo con puntos de luz en blanco, sobre papel de diversas tonalidades. Posteriormente seguirían su ejemplo miles de artistas, a menudo con resultados espectaculares. La influencia de Leonardo fue progresiva y acumulativa, a medida que fueron publicándose los grabados inspirados por él, que empezaron a circular sus dibujos y que sus escritos fueron llegando paulatinamente a manos del público. Cuesta trabajo imaginar a algún artista de talla que no haya recibido su influencia. De ahí que, pese al lamentable estado en que quedó su obra a su muerte, haya sido considerado el fundador del período denominado Alto Renacimiento, iniciado entre finales del siglo XV y comienzos del XVI, cuando llegó a su punto culminante el movimiento de restauración y exaltación de la Antigüedad, y cuando sus realizaciones alcanzaron un nivel tal que tendrían unas repercusiones

extraordinarias en la posteridad.

Si Leonardo encarna el Renacimiento desde el punto de vista intelectual, Raffaello Sanzio, más conocido como Rafael (1483-1520), representa la búsqueda de la belleza que caracterizó a esta misma época, y en definitiva el hallazgo de la misma. Pues aunque su vida fue muy breve (murió a los treinta y siete años), su producción fue enorme, continua, siempre de la máxima calidad imaginable, y en todas las ocasiones concluyó sus obras. Sus patronos lo consideraron el pintor perfecto: afable, digno de confianza, cumplidor puntual de su palabra, incluso a la hora de entregar los trabajos. Dirigió con gran eficiencia un taller que llegó a ser grandísimo, sabiendo sacar provecho de sus ayudantes con mucha inteligencia y de un modo justo tanto para ellos como para la clientela. Había nacido en el gran centro cultural que fue Urbino, pero aprendió el oficio en Perugia con Pietro Vanucci, más conocido como el Perugino (*c.* 1446-1525). Perugino fue fruto del taller de Verrocchio y del grupo de pintores que reunió Sixto IV para pintar las paredes de la Capilla Sixtina. Tenía una forma sentimental de ver las cosas y un perfil exuberante, pero sabía pintar unas Vírgenes llenas de ternura y unos santos de aspecto espiritual con tanta destreza como cualquier pintor de su generación, y enseñó al joven Rafael casi todo lo que sabía. Dice mucho de la integridad estética y emocional de Rafael, así como de su gusto por la serenidad y la calma, el hecho de que no se quedara con los defectos del Perugino y de que, por el contrario, asimilara sus indudables virtudes y supiera reelaborarlas.

La obra de Rafael se divide en dos grandes categorías: los frescos a gran escala y demás obras decorativas

realizadas para el Vaticano bajo la dirección del papa Julio II, y los cuadros y *pale* de carácter piadoso pintados al caballete, sobre todo de la Virgen y el Niño, acompañados a veces de algún personaje secundario. También realizó varios retratos, entre los que destacan uno extraordinario de Castiglione, que durante generaciones enseñó a los retratistas la forma de abordar su trabajo. Su radio de acción fue, por tanto, bastante selectivo, aunque deberíamos señalar que sucedió a Bramante en el cargo de arquitecto de la basílica de San Pedro, que fue un decorador genial, y que cuando se produjo su muerte repentina estaba abriendo nuevos horizontes a su pintura.

Con Rafael lo que vemos es lo que hay. Sus pinturas del Vaticano, por ejemplo, la *Escuela de Atenas*, son grandiosas organizaciones de figuras pintadas con insuperable maestría y grandes dosis de inteligencia, que han guiado a los «pintores históricos» de toda Europa, como se denominaron a sí mismos, desde el siglo XVI hasta finales del XVII. En sus obras nunca hay oscuridades ni misterios, significados ocultos ni ambigüedades, ni sorpresas, ni indecencias, ni escenas horrorosas o estremecedoras. No cabe decir mucho de ellas, si no es que son extraordinarias en su especie. Otra cosa son sus Madonnas. Tampoco ellas contienen ideas ocultas o *arrière-pensées*, ni presagios de freudianismos, ni nada en lo que los académicos modernos puedan hincar su malicioso diente. Por otro lado, constituyen una serie de variaciones maravillosamente imaginativas sobre un tema absolutamente crucial del arte religioso de Occidente. Consiguen lo que se supone que deben conseguir: inspirar devoción en las personas piadosas y provocar el deleite de los estetas. Esas Vírgenes son

mujeres reales, de carne y hueso, que además son reinas del cielo, pintadas con asombrosa maestría, nunca son repetitivas, no hay en ellas el menor rastro de vulgaridad, siempre son serenas y tiernas, devotas y reverentes. Julio II invitó a Rafael a ir a Roma para pintar la obra de Dios, y sencillamente eso fue lo que hizo: las copias y las estampas de sus cuadros se convirtieron en la decoración piadosa de los muros de innumerables conventos, seminarios, presbiterios y escuelas católicas desde su propia época hasta la actualidad. Son tan famosas que incluso casi nos aburren, pero, en realidad, nunca llegan a hacerlo, y el estudio minucioso de estas nobles obras tal como se han conservado al cabo de quinientos años nos permite apreciar lo duradero que puede llegar a ser el arte.

Sin embargo, el arte de Rafael contenía otro elemento que no concuerda demasiado bien con esta imagen de perfección decorosa. Una parte de su personalidad rechazaba la serenidad y buscaba la trascendencia. Uno de los frescos que pintó en el Vaticano, *El incendio de Borgo* (*c.* 1515), nos muestra el terror y la anarquía, y a la muchedumbre reclamando que se produzca el milagro. Rafael era un materialista que deseaba creer en lo sobrenatural, y en este sentido echaba de menos el mundo medieval y su credulidad absoluta que ahora veía escapársele de las manos. Los pintores medievales podían plasmar lo sobrenatural, y así lo hicieron en todo momento. Pero no sabían expresarlo con la técnica pictórica capaz de reproducir una luz atmosférica y un ambiente sutil y sugestivo a la vez. Rafael sí. Pero normalmente prefirió no hacerlo. Sus Vírgenes y sus «sacras conversaciones», con grupos de santos colocados unos junto a otros adorando aparentemente a la

divinidad, son tiernas e inspiran devoción, pero muestran un apego excesivo a la naturaleza. A pesar de todo, en la *Virgen de la Sixtina* (en la actualidad en Dresde), Rafael pinta una Virgen y un Niño de una belleza asombrosa, absolutamente sólidos y reales, que, sin embargo, no son de este mundo y parecen levitar sostenidos por una fuerza sobrenatural, como flotando entre el cielo y la tierra. Es la plasmación pictórica de una visión, y sorprendentemente lograda.

Rafael sigue esa misma tendencia en su última obra, también magnífica, la *Transfiguración*, de dimensiones extraordinarias, concluida un año antes de su muerte en 1520, y conservada en la actualidad en el Museo Vaticano. Cristo flota sobre las figuras asombradas de los Apóstoles; está pintado con un realismo extraordinario, pero no es más que una masa de luz y aire; en la parte inferior del cuadro, en cambio, aparece una escena caótica, en la que los discípulos intentan curar, sin conseguirlo, a un niño poseído por el demonio. No es de extrañar que esta obra impresionara a sus contemporáneos y les hiciera reflexionar. Posee ecos de un nuevo mundo artístico aún por venir, y hace que resulte tanto más dolorosa la tragedia de la temprana muerte de su autor.

Leonardo, Rafael y Miguel Ángel, el «trío divino» del Alto Renacimiento, vivieron y trabajaron por la misma época a pesar de su diferencia de edad, y sin duda debió de producirse algún tipo de interacción entre sus tres poderosas personalidades artísticas, aunque todo es mera conjetura. La influencia de Leonardo puede apreciarse con toda claridad en muchos de los soberbios dibujos de Rafael. Este adoptó el uso de la sanguina y utilizó a mujeres como modelos para la figura femenina, en vez

de los habituales modelos de sexo masculino, niños o adultos (costumbre seguida también por Miguel Ángel), y el resultado fue espectacular. Ambos atrajeron a los artistas jóvenes de la época, pues sobre todo Rafael era muy generoso y no tenía inconveniente en enseñar a sus colegas cómo iba pintando sus obras; de ese modo provocaron la emulación de los grandes pintores del cuerpo humano de todas las épocas. Las relaciones de Rafael con Miguel Ángel, en cambio, fueron muy distintas. Los dos trabajaron en Roma al mismo tiempo. No existen pruebas de que Rafael sintiera celos de su colega –más bien todo lo contrario–, pero Miguel Ángel era un hombre muy introvertido y reservado, y podía llegar incluso a ser mezquino. Su amigo Sebastiano del Piombo (1485-1547), residente también en Roma desde 1511 y artista de bastante valía, solía entretener a Miguel Ángel contándole anécdotas poco halagadoras para Rafael, probablemente porque el maestro disfrutaba escuchándolas.

El problema que Miguel Ángel tenía con Rafael radicaba en que se consideraba a sí mismo –y, de hecho, así era– fundamentalmente un escultor. Había pintado muy poco antes de establecerse en Roma para realizar sus tres grandes series de frescos (el techo de la Capilla Sixtina, *El Juicio Final* del frontal de la misma, y la Capilla Paulina). Su única pintura sobre tabla autentificada y documentada con seguridad, la Sagrada Familia del *Tondo Doni* (en la actualidad en los Uffizi), es una obra vigorosa, bastante diferente de las Madonnas de Rafael, pero evidentemente capaz de rivalizar con ellas. La controversia y el misterio rodean otras obras atribuidas a Miguel Ángel, en cualquier caso muy escasas. Sus dibujos, en cambio, son muy numerosos y a

menudo magníficos. El techo de la Capilla Sixtina, al margen de cualquier otra consideración, constituye una obra grandiosa desde el punto de vista material, si tenemos en cuenta las dificultades intrínsecas de la pintura al fresco, la dimensión de la pared pintada, y la altura y la incomodidad de su emplazamiento. Tardó cuatro años en realizar la obra, con una interrupción larga y otra de corta duración, lo que significa que trabajó con mucha rapidez, como puede apreciarse por su sencillez y su tosquedad: pero debemos tener en cuenta que fue pintada para ser contemplada desde el suelo, no en primeros planos fotográficos a todo color. Al levantar la vista y admirar esta ingente multiplicidad de episodios bíblicos, rodeados de sibilas sonrientes y profetas barbudos, da la impresión de que es como lo que decía el Doctor Johnson del perro que andaba sobre sus patas traseras: «No estará bien, pero resulta una cosa asombrosa».

Cuando Julio II encargó a Miguel Ángel pintar el techo de la Sixtina, su idea era mucho más sencilla y quizá más apropiada. El artista replicó que se trataba de una idea «muy pobre», con lo que quería decir que de ese modo no iba a poder quedar bien, *fare bella figura*. Así pues, las espectaculares dificultades que hubo de arrostrar se las buscó él mismo. En cualquier caso, concluyó la obra en dos enérgicas etapas, la segunda de las cuales le salió mejor que la primera. La estructura de la obra tiene fuerza, y algunas escenas incluso una noble belleza. El resultado fue del agrado de todos, o así lo manifestaron, señal de aprobación convencional que ha seguido vigente hasta la actualidad. (Existe una gran división de opiniones sobre si estaba mejor antes de su reciente restauración o no.) Los artistas expresaron su

admiración por ella –y han seguido haciéndolo–, satisfechos de no haber tenido que afrontar una tarea tan gigantesca y dificultosa, y de que un espíritu grandioso como el de Miguel Ángel se hiciera cargo de ella y la llevara a término. Posee toda la *terribilità* de Miguel Ángel, y estableció nuevas pautas para la pintura histórico-heroica de estilo grandilocuente. En ese sentido supuso un hito importante para el arte europeo. Si somos razonables, ¿qué más podía pedirse?

El Juicio Final es otra cuestión. Su diseño básico es perfectamente coherente, al estar pintado en una sola pared vertical, como si se tratara de una tela gigantesca, y tener un tema único. Los cardenales y demás público congregado en la capilla para oír misa no tendrían más remedio que levantar la vista durante las inacabables ceremonias y examinar los torbellinos piramidales de cuerpos que ascienden y se desmoronan a lo largo de la pared. El efecto que produce la pintura es aterrador, como debe ser. Su colorido es horripilante, pero también es el adecuado. El grandioso conjunto constituye la apoteosis y la condenación del cuerpo humano o, quizá mejor dicho, del cuerpo humano masculino. Miguel Ángel trabajó con una determinación y una energía que confieren a la obra un dinamismo vigorosísimo e incluso una especie de hermosura siniestra. La grandiosidad de la obra no puede apreciarse en las fotografías y debe ser contemplada, estudiada y repasada una y otra vez, tarea que no resulta nada fácil si tenemos en cuenta la cantidad de gente que hay siempre en la Capilla. El efecto general que en la mayoría de la gente produce *El Juicio Final* es hacerle pensar seriamente en lo que le va a pasar cuando muera, y aunque muchos no admitan la versión que ofrece Miguel Ángel de los acontecimientos

futuros, se sienten más prudentes después de haber analizado los frescos. Ese es precisamente el efecto que buscaba el artista y, por lo tanto, debemos considerarla una obra lograda. Comparados con ella, los grandes frescos de la Capilla Paulina, *La conversión de san Pablo* y *La crucifixión de san Pedro*, pese a contener numerosos misterios, son obras rutinarias de un anciano que ya no tenía nada que demostrarse a sí mismo, pero que estaba ansioso por justificar los altos precios que cobraba por su trabajo.

Todos estos grandes proyectos hicieron salir a la luz una debilidad o una limitación del artista impuesta por él mismo. Nadie ha prestado nunca tanta atención al cuerpo humano como Miguel Ángel o, si se prefiere, nadie ha prestado tan poca atención a la tierra en la que vive. Miguel Ángel nunca mostró el menor interés en situar a sus figuras en un escenario. Mientras que Leonardo se sintió siempre fascinado por los fenómenos naturales de cualquier índole, y recurrió para el fondo de sus obras al realismo y a los mundos de ensueño, y mientras que Rafael nos ofrece unos maravillosos atisbos de lo que era la Italia de comienzos del siglo XVI en los fondos de sus Madonnas, Miguel Ángel despreció siempre el paisaje y se negó a pintarlo. En este sentido restrictivo constituyó la quintaesencia del artista renacentista: el arte giraba en torno al ser humano y nada más. Pero ello significa también que falta algo. En el techo de la Capilla Sixtina Dios crea el sol y la luna entendidas como abstracciones geométricas, meras masas de figura redondeada. En *El Juicio Final*, los bienaventurados se elevan flotando hacia la nada y los condenados se precipitan en un vacío virtual. Todos estos grandes esquemas decorativos están formados

exclusivamente por figuras humanas entrelazadas que flotan en el éter. Es un punto de vista válido, pero que desde luego no a todo el mundo le resulta fácil compartir. El doctor Johnson decía del *Paraíso Perdido* de Milton: «A nadie le habría gustado que fuera más largo». Y nosotros podríamos añadir, a propósito de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel: «A nadie le habría gustado que fuera más grande». Al final toda esa ingente masa de musculatura humana le harta a uno y le da ganas de pasar a la página siguiente.

Pero ¿a cuál? Miguel Ángel vivió hasta mediados del decenio de 1560, y el Renacimiento siguió vivo con él. ¿Le quedaba algo que decir después de los días de gloria de un artista tan grande? Y la respuesta solo puede ser una: sí y mucho, y además en dos terrenos muy importantes. Miguel Ángel fue realista en el sentido de que reprodujo la forma humana copiándola de cuerpos reales con un alto grado de fidelidad a la naturaleza. Pero también intentó idealizarla, representar el cuerpo humano en su máxima madurez, rayana en la apoteosis. Para él la afirmación de que el hombre estaba hecho a imagen y semejanza de Dios no era un tópico simbólico, sino la pura verdad.

Otros pintores vieron al ser humano de manera diferente y afirmaron su derecho a realizar sus propias aportaciones a la reserva de percepciones plásticas. Jacopo Pontormo (1494-1556) fue un producto del taller de Andrea del Sarto en Florencia y fue educado para pintar lo ideal o normativo. Pero tenía una forma distinta de ver a la gente, o mejor dicho cada persona tenía un rostro y una expresión propias, y para él eso era lo normativo. Este rasgo no resulta demasiado molesto en sus obras mitológicas, que pueden incluso parecernos

encantadoras: el fresco de *Vertumnio y Pomona*, que pintó en la bóveda del gran salón de la villa de los Medici de Poggio en Caiano, constituye uno de los divertimentos más logrados del Renacimiento, aunque analizado de cerca da mucho que pensar. Pero sus pinturas sacras invitan a establecer una comparación con las versiones canónicas, y el resultado de la misma es un tanto desconcertante. En su *Visitación* (en la Santissima Annunziata de Florencia), aparecen tres santas agrupadas formando una turbulenta unidad, creando una imagen realmente indeleble. El gran grupo del *Descendimiento*, en la iglesia de Santa Felicità de Florencia, es igualmente tortuoso. Es hermoso y conmovedor; los rostros muestran ternura y dolor; los colores son espléndidos –tomó los tonos subidos de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel y les dio brillo–, pero no son naturales. Las figuras de Pontormo no aparecen colocadas en el espacio. Sus ojos son óvalos profundos y a menudo están levantados. No son figuras reales. Son creaciones de la imaginación de Pontormo.

Rosso Fiorentino (1494-1540), discípulo como elanterior del taller de Andrea del Sarto, mostró su mismo afán de entrar en un mundo creado por él mismo. Su gran óleo sobre tabla, *El descendimiento* (Volterra), es una composición fantástica, de concepción elegante y factura delicada, pero no tiene nada que ver con lo que pretende contar. El escenario es abstracto, los rostros singulares, aunque distintos de los de Pontormo, y los cuerpos un tanto extraños. Esa es la forma de ver las cosas que tenía Rosso, su *maniera*. Estas reacciones lánguidas y caprichosas frente a la energía hiperactiva de Miguel Ángel y a la serenidad y seguridad en sí mismo de Rafael habrían sido calificadas en otro contexto –por

ejemplo, el del siglo XIX– de decadencia. Los estudiosos del arte utilizaron para ellas el término *manierismo*, una calificación confusa que nadie puede definir con exactitud.

Estos artistas podían llegar a ser muy peculiares, especialmente Pontormo. El artista vivía en plena reclusión, casi como un ermitaño. Se construyó un estudio en el piso superior de su casa, al que solo podía accederse por una escalera de mano, y en ocasiones almacenaba alimentos y agua para una temporada, retiraba la escalera y se encerraba en él. No dejaba pasar ni siquiera a su discípulo favorito, Agnolo Bronzino (1503-1572), sin molestarse en contestarle cuando pasaba a saludarlo. El discípulo era más «normal» que el maestro y llegó a ser el pintor más famoso de su generación, al menos en Florencia. Fue nombrado artista de cámara de los duques de Medici y durante treinta años realizó retratos de la alta sociedad de la época. Su dominio del dibujo es soberbio, el acabado de sus obras muestra un brillo y una transparencia espectaculares, y los vestidos de sus modelos son espléndidos, pero los tonos que daba a la carne son sumamente fríos. Los rostros de sus retratos aparecen congelados en el tiempo y en la pintura, y parecen llegar hasta nosotros como si procedieran de la era glacial. Los ricos personajes de su tiempo, que coincidió con los estragos de la Reforma y los inicios de las guerras de religión, tienen una rigidez inhumana, y parecen exangües, encorsetados dentro de sus armaduras. Pero a ellos les gustaba producir esa impresión y en la actualidad vuelve a gustarnos verlos de ese modo, por lo que Bronzino se ha puesto otra vez de moda. Por otra parte, podía mostrar una faceta muy distinta. Uno de sus óleos, *Venus, Cupido, la Locura y el*

Tiempo, conservado en la National Gallery de Londres, independientemente de cuál fuera su significado o de lo que su autor quisiera decirnos con él –la discusión entre los historiadores del arte sigue abierta y el propio Bronzino modificó radicalmente su diseño mientras lo fue pintando–, constituye una de las obras más inquietantes, eróticas y admirables de todo el Renacimiento, y la rosada desnudez de los personajes y sus torneados cuerpos transpiran vitalidad por todos sus poros. No es de extrañar que los Medici, deseosos de ganarse el favor de Francia, se lo regalaran a un hombre tan sensual como Francisco I. Cabe sospechar que muchos artistas de la *maniera* (los manieristas) pintaran obras de carácter erótico, de las que había una demanda grandísima por aquella época. Desde luego así lo hizo Francesco Mazzola, más conocido como Parmigianino (1503-1540), que realizó una gran cantidad de dibujos de escenas de la vida cotidiana, entre ellas algunas subidas de tono, muchos de los cuales se han conservado. Sus escenas religiosas a veces parecen frías o, lo que es peor, de un sentimentalismo frío, pero su es-pléndido *Cupido*, en la actualidad en Viena, es una obra extraordinariamente sensual, realizada con la intención de atraer a los dos sexos. Parmigianino fue un pintor pro-digioso que murió joven y, de haber vivido más, no sabemos hasta dónde lo habría llevado su impresionante talento. Quizá a ninguna parte. Su última gran obra, y desde luego la más celebrada, es una Virgen con el Niño rodeada de una serie de ángeles con cuerpo de mujer. El Niño es una figura alargada de más de un metro veinte, mientras que la cabeza de la Virgen se yergue tanto sobre sus hombros que el cuadro, un óleo sobre tabla conservado en los Uffizi, ha recibido tradicionalmente el

nombre de la *Virgen del cuello largo*.

Parmigianino alcanzó su madurez en Parma, a la sombra del gran Antonio Allegri, llamado Correggio por el nombre de la ciudad que lo vio nacer (1489-1534). No encaja en la lista de los pintores de comienzos del siglo XVI porque sus obras se proyectan hacia el futuro. Sabemos tan poco de él (Vasari dice que era tacaño y virtuoso, y que llevó una vida retraída y devota), que ni siquiera podemos decir cuáles eran sus objetivos. Por consiguiente sus obras tienen que hablar por sí solas. Durante un tiempo fue puesto al mismo nivel que Leonardo, Miguel Ángel, Rafael y Tiziano y considerado uno de los cinco grandes pintores del Renacimiento. En la actualidad su situación es más precaria, aunque de nuevo empieza a escalar posiciones. No es un manierista, pues pinta a personas normales tomadas del natural. Pero fue un artista *sui generis*, sumamente original. Realizó cosas que ningún pintor anterior soñó hacer, bien porque no podían hacerse, bien porque quizá no valiera la pena hacerlas. Pintó el desnudo femenino con un talento y una gracia extraordinarias, y empleó su enorme curiosidad por la mitología, como correspondía a un hombre del Renacimiento, para representar a la mujer desnuda en situaciones interesantes. Su *Ío* (actualmente en Viena) nos muestra a una mujer en pleno éxtasis en el momento de ser seducida por Júpiter, que aparece representado como una nube lanuda. Su factura es todo lo buena que podría ser dadas las circunstancias, pero hay que hacer un gran esfuerzo de imaginación para encontrarla erótica, tal como probablemente pretendiera Correggio. Decoró una parte del convento de San Paolo de Parma con una complicada bóveda en forma de paraguas, en la

que podemos admirar una serie de medallones con angelotes juguetones dispuestos sobre guirnaldas y lunetos semicirculares con estatuas clásicas. Se trata de una obra sumamente original y todo un alarde de imaginación, que inspiró a numerosos artistas posteriores hasta bien entrado el siglo XVIII. Correggio la pintó por encargo de una abadesa intelectual de ideas avanzadas, Giovanna da Piacenza, lo que explica la incongruencia de semejante obra en un convento de monjas.

Más tarde Correggio, que evidentemente era un artista concienzudo y trabajador, además de tener un talento y unas dotes extraordinarias, consiguió el contrato, tras ganar el concurso celebrado al efecto, para pintar los frescos de la cúpula, el ábside y la bóveda del coro de la catedral de Parma. Para la cúpula escogió el tema de la *Asunción de la Virgen*, realizando una obra muy elaborada y sumamente rica de detalles, con unos apóstoles enormes, y torbellinos de nubes y cuerpos en escorzo que elevan a la Virgen hacia el cielo. Esta obra gigantesca, capaz de arredrar tal vez al propio Miguel Ángel, está destinada a ser contemplada desde el suelo debajo de la cúpula, y Correggio empleó diversos artificios de carácter ilusionista y perspectivas especiales con el fin de obtener el efecto visual deseado. El artista hace gala de una imaginación técnica y de una inventiva extraordinaria, y el conjunto suscitaría la admiración de los artistas posteriores, que intentaron imitarlo. Pero exige de quien lo contempla una gran dosis de credulidad e incluso de buena voluntad para no echarse a reír; de hecho, cuando la obra fue descubierta, uno de los canónigos de la catedral dijo que «parecía un plato de ancas de rana». Mayor aceptación entre la posteridad y un mayor número de imitadores tuvo el uso magistral de

la luz que hizo Correggio en sus cuadros de altar y obras similares, como, por ejemplo, *La adoración de los pastores* (Dresde), en la que parece que el propio Niño Jesús sea la poderosísima fuente de luz del cuadro. Está realizado con un talento extraordinario y sigue produciendo gran impresión, de modo que la sensación que debió de causar en su época, a comienzos del decenio de 1530, tuvo que ser enorme. Pero la nube de cuerpos angelicales que podemos apreciar en el extremo superior izquierdo es realmente torpe e incongruente (aparte de innecesaria). Lamentablemente es un hecho que la magia de Correggio raya a veces en lo absurdo y que algunos de sus lienzos más hermosos, en los que trabajó con tanto ahínco, llegan a provocar la hilaridad de cualquier escolar.

Esa risa insolente no cabe ante la obra de Giorgione (Giorgio da Castelfranco, *c.* 1477-1510), aunque su cuadro más famoso, el óleo sobre tela llamado *La tempestad* (Accademia de Venecia), en el que aparece una mujer casi desnuda amamantando a un niño y un soldado que la contempla, es sumamente extraño, o incluso extravagante. Era el cuadro favorito de lord Byron, y se han hecho cientos de conjeturas en torno a su significado o a lo que en realidad es, sin llegar a ninguna conclusión, pues hoy por hoy representa un problema irresoluble. De hecho, Giorgione es uno de los grandes maestros peor documentados, y esta es una de las cuatro pinturas que podemos decir con seguridad que salió de su mano. Las otras son el retrato de una joven de expresión severa y pensativa, *Laura* (Viena), un *Retrato de hombre* con gesto maravillosamente altivo (san Diego), y otra obra conservada en Viena, el *Niño con flecha*. Habitualmente se le atribuyen otra media docena de

cuadros, entre ellos el desnudo femenino más hermoso de la pintura, la *Venus dormida* de Dresde, los *Tres filósofos* de Viena, obra también sumamente misteriosa, y el encantador *Concierto campestre* del Louvre, deliciosa combinación de dos desnudos femeninos y dos figuras de hombres vestidos, uno de ellos tocando el laúd, colocados en un paraje boscoso, que, sin embargo, se atribuye también a Tiziano, o a los dos a la vez. Giorgione murió repentinamente, víctima de la peste, a los treinta y tres años, y las obras que estaba realizando fueron acabadas por Tiziano o por Sebastiano del Piombo, que probablemente trabajaban en su taller.

El hecho de que sepamos tan poco de Giorgione y de que de las sesenta y seis obras atribuidas a él en otro tiempo solo unas cuantas hayan superado el escrutinio de los críticos modernos, hace que resulte muy difícil evaluar su contribución a la historia del arte. Pero desde luego fue muy importante, pues diversas autoridades antiguas lo denominan fundador de la escuela veneciana color, la manera tan sorprendente que tenía de componer sus cuadros, su forma de plasmar el cuerpo humano, especialmente el femenino, tan distinta de la musculosidad de su gran contemporáneo, Miguel Ángel, todas estas cualidades –y muchas otras– nos lo señalan como un pionero. Trabajó, al parecer, con Giovanni Bellini, lo mismo que su socio, Vincenzo Catena (1475-1531), y fue Bellini quien le transmitió el amor por el paisaje que irradia *La tempestad* y que casi domina en los *Tres filósofos*, hasta el punto de que los árboles y las rocas, pintados del natural con una destreza asombrosa, forman parte integrante de la composición. Incluso cuando aborda un tema directamente, Giorgione es capaz de suscitar enigmas. La *pala* de la iglesia de San Liberale en

Castelfranco, realizada al temple sobre tabla, representa a la *Virgen en el trono con san Jorge y san Francisco*. ¿Por qué la Virgen se sitúa sobre un enorme pedestal de piedra y madera de casi seis metros de altura, quedando relegada al extremo superior del cuadro, mientras que los dos santos dominan el primer plano, correspondiente a un pavimento de mármol pintado al fresco? La Virgen y el paisaje que la rodea, de bellísima factura, constituyen casi un cuadro distinto. Y al fondo podemos apreciar una siniestra figura de varón que proyecta una sombra inquietante. Pero los enigmas que plantea este artista son infinitos. Y nos abre el camino para enzarzarnos en especulaciones apasionantes.

Sin Giorgione por cierto no habría podido existir el Tiziano (Tiziano Vecellio, *c.* 1485-1576) que conocemos. Supo administrar diligentemente cuanto aprendió y vio en Venecia y trabajó muchísimo durante toda su vida; los resultados de su actividad en todos los terrenos –pintura de contenido histórico, arte sacro, retrato, temas mitológicos y alegorías– fueron irreprochables, y llegó a dominar el panorama pictórico no solo de Italia, sino de toda la Europa de mediados del siglo XVI. Prestó sus servicios a los principales mecenas italianos (desde su cuartel general de Venecia) y a personajes importantes de todo el mundo, como el emperador Carlos V y su hijo, Felipe II de España, convirtiéndose en el primer maestro que dio al arte europeo una cohesión que nos permite estudiarlo globalmente. De hecho, su obra, sobre todo la de su primera época, es un compendio del arte renacentista italiano que existía a finales del primer cuarto del siglo XVI.

Ese espíritu globalizador queda hermosamente

ilustrado en una gran obra suya conservada en la National Gallery de Londres, *Baco y Ariadna*. Corresponde a uno de los tres cuadros que pintó Tiziano para Alfonso de Este, duque de Ferrara, destinados a un *camerino (*pequeña sala) de su castillo. El duque deseaba colocar en dicha sala obras de todos los grandes pintores de la época, pero por un motivo u otro no se avinieron a sus deseos ni Rafael ni Fra Bartolommeo ni Miguel Ángel, y Tiziano se encargó de incorporar las ideas de estos tres artistas en los tres cuadros (óleo sobre tela) que pintó para el duque, así como todo lo que había aprendido con Giorgione. El *Baco* constituye una obra sorprendentemente vivaz y lograda: figuras vigorosas y plenas de acción, un fauno niño encantador, perros, leopardos y hasta una serpiente, vestidos de ricos colores, árboles majestuosos, un paisaje ejecutado con gran finura, unos celajes deslumbrantes destinados a convertirse en un clisé excesivamente elaborado en manos de otros pintores posteriores, como Poussin, pero que entonces supusieron una gran novedad: todo ello integrado de manera muy inteligente en una composición caracterizada por la variedad, el equilibrio y la unidad. Es una obra que representa el Renacimiento en su madurez más opulenta, serena y segura de sí, fascinante en todos sus detalles, y con la fuerza que le da su impulso fundamental. Esta y otras obras similares se convirtieron en los modelos con los que habrían de medirse los mejores pintores durante más de dos siglos.

Tiziano estableció además los parámetros que dominarían el arte del retrato. Pasó del característico busto renacentista (a menudo de perfil) al retrato de medio cuerpo, de tres cuartos o incluso de cuerpo entero. Pintó el rostro humano desde todos los ángulos. Sacó el

máximo partido a los pliegues y a los ropajes más ricos imaginables utilizando colores fuertes y cálidos. Pintó al emperador Carlos V a caballo después de la batalla, con tanto éxito que se convirtió en otro modelo que seguiría vigente hasta los tiempos de Napoleón. En el retrato del papa Paulo III supo reproducir a la vez la astucia, la piedad y la austeridad del modelo. Pintó decenas de hermosas mujeres, vestidas y desnudas, recreándose en su voluptuosidad, en su sensualidad y en ocasiones en su inteligencia. Sus retratos llenaron de asombro a los ricos, a los poderosos y las celebridades, que no dudaron en hacer cola para posar ante él, obligando de paso a los demás pintores a recluirse en sus talleres y a intentar emularlo.

La clave de su éxito era la pincelada, pues, aunque Tiziano realizó muchos dibujos durante su juventud, son pocos los que se han conservado de su época de madurez. Trabajaba directamente sobre el lienzo, haciendo solo un pequeño bosquejo previo, y a menudo incluso prescindiendo de él. Esta costumbre iba en contra de la mejor tradición, en opinión de los florentinos, según los cuales una obra debía ser compuesta a partir de un dibujo y una mancha previa, y luego completada aplicando la pintura sobre la estructura tonal ya existente. Pero Tiziano siempre habría podido objetar que el mundo real está compuesto no ya de líneas, sino de formas, y que el color es parte de la forma, algo inherente a ella. Él creaba las formas con el color, no con la línea. Ello le permitía una mayor espontaneidad y le ofrecía la posibilidad de cambiar repentinamente de idea o de atmósfera, dando rienda suelta al genio de un maestro de la pintura. En cierto modo, esa técnica supuso un cambio tan esencial como el propio empleo del óleo, y ha

sido el método seguido desde entonces por la mayoría de los artistas. Pero también daba pie a abusos y, a medida que fue envejeciendo, Tiziano abusó de él. Dejó de hacer bocetos sobre la tela y se dedicó a echar capas de pintura sobre las cuales iba creando sus estructuras. Su pincelada se volvió más gruesa y más tosca, llegando a veces a utilizar los dedos además de los pinceles. Los efectos que logró de ese modo fueron en ocasiones sensacionales, pero con más frecuencia lo que consiguen es hacernos añorar los tiempos de Giorgione.

La edad de oro de la pintura renacentista veneciana llegó a su fin con la figura de Tintoretto, que constituye una especie de coda suplementaria a la obra de Tiziano. Su verdadero nombre era Jacopo Robusti (1519-1594) y procedía de una familia de pintores locales; trabajó prácticamente toda su vida en Venecia, muchos de cuyos grandes edificios públicos, entre ellos el palacio ducal, decoró con sus obras, y pintó también telas de enormes dimensiones. Su producción es gigantesca: existen, por ejemplo, al menos ocho *Últimas cenas* suyas, algunas verdaderamente monumentales. Llevó incluso más lejos los métodos pictóricos utilizados por Tiziano y desarrolló la técnica llamada de la *prestezza*, consistente en pinceladas rápidas, que crean impresiones de rostros y de objetos, más que una elaboración detallada de los mismos. Sus principales obras están concebidas para ser contempladas desde lejos, más que para ser examinadas atentamente de cerca. Pero, como es natural, casi todo el mundo, especialmente sus clientes, querían las dos cosas: verlas de lejos y acercarse después para apreciar mejor el trabajo artístico. En la Venecia del siglo XVI fueron muchos los que vieron los cuadros de Tintoretto como obras inacabadas, y le pidieron que las repasara y

terminara. Ante la negativa del artista, no dudarían en recurrir a un pintor de Verona, Paolo Caliari, llamado el Veronés (1528-1588), autor también de grandes obras, aunque con un efecto más acabado y suave; dio cabida en sus pinturas a los escenarios suntuosos y los ropajes lujosos que tanto gustaban a la alta sociedad de Venecia.

Tintoretto acabó sus días en una relativa pobreza, hasta el punto de que su viuda se vio obligada a solicitar el auxilio de las autoridades. Pero en sus mejores tiempos logró unos efectos magníficos, que ni siquiera se atrevió a soñar Tiziano. En la iglesia de Santa Maria del Orto, en la que fue enterrado, pintó un *Juicio Final* apocalíptico, hasta cierto punto más impresionante que el realizado por el propio Miguel Ángel en la Capilla Sixtina. Se trata del fin del mundo presentado de un modo sumamente dramático, y con esta obra ponemos punto final a este breve repaso de la pintura renacentista. Unos años más tarde, Caravaggio inauguraría una nueva época, dominada por él y su realismo espectacular, y lanzaría a los cuatro vientos las últimas hojas del Renacimiento.

Sexta parte
Expansión y decadencia del Renacimiento

La difusión de las ideas y de las formas renacentistas dentro de Italia fue al principio muy lenta, y fuera de Italia todavía más. Para los nórdicos, lo que nosotros (no ellos, pues carecían de un término para designarlo; ellos en definitiva lo consideraban simplemente lo normal) llamamos arte gótico, era perfectamente satisfactorio y, por lo tanto, seguía tenazmente vivo. Los siglos XIV y XV fueron testigos de un gran florecimiento de la pintura, la escultura y la arquitectura en algunos países del norte de Europa, especialmente en Borgoña y los Países Bajos, en Francia y en el sur de Alemania. Este proceso culminó en las magníficas tablas de Jan van Eyck, en las brillantes ilustraciones realizadas por los hermanos Limburg para las *Très riches heures du duc de Berry*, y en numerosas grandes catedrales y espléndidos castillos. En Inglaterra, la última fase del gótico insular tardío, el perpendicular, siguió dominando la escena durante el primer cuarto del siglo XVI. Fue este uno de los períodos más creativos de la historia europea, pero las obras que se realizaban seguían perteneciendo al «viejo estilo»; era el arte de la Edad Media, más refinado, mejorado, con un mayor grado de ornamentación y perfección, pero todavía completamente medieval. Los eruditos del norte de Europa habían empezado ya a leer ávidamente los textos recuperados de los autores clásicos griegos y latinos, pero los artistas todavía no buscaban sus modelos en la Antigüedad.

El primer pintor del norte de Europa que se dedicó en serio a estudiar lo que sucedía en el terreno de las artes en Italia fue Alberto Durero (1471-1528), hijo de un orfebre de Nuremberg. Dada su condición de grabador, empezó a vislumbrar lo que eran las ideas italianas a través de las estampas, y en 1494, a los veintitrés años,

viajó a Venecia. Recorrió Italia de arriba abajo muy despacio, marcando su itinerario con una serie de deliciosas acuarelas, en las que fue poniendo de manifiesto su asombro ante la luz y el color del sur, los olivares y aquella arquitectura distinta (la vista de Arco que pintó durante el viaje de regreso, es la primera obra maestra del paisajismo europeo pintada a la acuarela). Lo que aprendió en Italia fue muchísimo, y volvió a visitar el país en 1505-1507 para seguir aprendiendo. Posteriormente expondría por escrito sus impresiones en una serie de obras de carácter teórico, especialmente en su *Instrucción acerca de la manera de medir*. Según decía, Alemania estaba plena de pintores en estado embrionario, «jóvenes capaces», que estaban sencillamente abandonados a su suerte en manos de un maestro que se limitaba a enseñarles a copiar. «Se les imparte una instrucción carente por completo de principios racionales, siguiendo exclusivamente las viejas costumbres. Y de ese modo, crecen en la ignorancia, como un árbol silvestre y sin podar.» En Italia, en cambio, él había aprendido, según decía, la importancia de las matemáticas en el arte: la necesidad de medir cada una de las partes del cuerpo humano para alcanzar la precisión, y la necesidad de estudiar científicamente la perspectiva para poder situar de modo realista en el espacio unos cuerpos dibujados como es debido. Durero añadía que había aprendido de las obras de Plinio que los maestros de la Antigüedad –Apeles, Protógenes, Fidias, Praxíteles, etcétera– habían estudiado el arte pictórico y escultórico de forma sistemática y con la ayuda de la ciencia, y que incluso habían escrito libros acerca de sus respectivos oficios. Pero desgraciadamente esos libros se habían perdido, y de paso lo que él llamaba «los

fundamentos racionales del arte». De ahí que «el arte se extinguió hasta que volvió a salir a la luz [en Italia] hace un siglo y medio». Durero, hombre modesto, pero decidido, afirmaba que, por limitados que fueran sus conocimientos y su talento, su objetivo era enseñar a la población de fuera de Italia cómo debía hacerse el arte, e invitaba a los críticos a que señalaran «los errores de lo que estoy haciendo», de modo que «aun así, habré sido la causa de que la verdad salga a la luz». Vemos en Durero a un hombre que había adquirido la verdadera perspectiva renacentista: el rechazo al arte medieval por considerarlo falso; la necesidad de estudiar las obras de la Antigüedad en la práctica a través del análisis de las que habían sobrevivido, y en la teoría a través de la lectura de los textos; la concentración en el cuerpo humano y su representación exacta a través de los estudios científicos; y el dominio de la perspectiva.

Conviene subrayar lo que decía Durero acerca de la influencia de los modelos italianos sobre el arte del norte de Europa, pues los historiadores modernos suelen afirmar que la interacción artística entre el norte y el sur de los Alpes constituyó un proceso de doble sentido, y no una mera adquisición de las ideas italianas por parte de los países del norte anclados todavía en la Edad Media. Ese es el mensaje que han lanzado la importante exposición de Lorenzo Lotto realizada en la National Gallery de Washington en 1997, la muestra de arte renacentista de los Países Bajos exhibida en el Metropolitan Museum de Nueva York en 1998, y la exposición titulada «La Venecia renacentista y el norte», presentada en el Palazzo Grassi en 1999 y 2000. Los voluminosos catálogos que explican estas exposiciones aportan de forma muy detallada las pruebas de la

contribución del norte al arte renacentista italiano. Pero Durero era un artista en activo, que vivió y se movió a un lado y otro de los Alpes en aquella época, no un académico que escribe quinientos años después de los hechos, y tenía bastante clara cuál era la relación existente entre el norte y el sur en el terreno del arte. Para un pintor alemán como él, visitar Italia supuso toda una revelación artística, lo que ahora llamaríamos un choque cultural.

Durero era un hombre reflexivo y flexible, características insólitas en un pintor, y, en efecto, nos cuenta cómo el Renacimiento italiano llegó a cambiarlo; podemos rastrear en su obra las consecuencias de este hecho, pero tanto en este como en otros aspectos fue un caso único. Un contemporáneo suyo, Mathias Grünewald (*c.* 1470-1528), no nos da ninguna pista sobre el modo en que influyeron, como efectivamente lo hicieron, en su retablo de Isenheim (1515) las nuevas ideas en torno a la perspectiva y la representación «científica» del cuerpo humano. Albrecht Altdorfer (*c.* 1480-1538) hizo un uso espléndido y extremadamente individualista de la recuperación italiana de la mitología clásica, pero guardó silencio acerca de sus objetivos. Sin embargo, a veces una obra de arte habla por sí sola. En 1506, mientras Durero visitaba por segunda vez Italia, Lucas Cranach el Viejo (1472-1553) estaba pintando un retablo en forma de tríptico, *El martirio de santa catalina*, actualmente en Dresde, un óleo sobre madera de limoncillo. Catalina, una de las santas más populares entre los artistas medievales, había sido una dama de rancio abolengo nacida en Alejandría de Egipto en el siglo IV. Rechazó la propuesta matrimonial que le hizo el emperador Majencio, sostuvo una brillante controversia

con cincuenta filósofos paganos acerca de los valores del cristianismo, y fue condenada a ser despedazada en la rueda. Pero fue la rueda la que se hizo pedazos por la intervención de un rayo divino que abrasó de paso a muchos de los paganos reunidos al efecto. Al final tuvieron que decapitar a aquella mujer tan valiente.

Cranach narra esta historia fantástica con una mezcla fascinante de realismo y extravagancia. Nos muestra la escena bajo un cielo amenazador típicamente alemán, alumbrado por los relámpagos. La ciudad de Wittenberg aparece hermosamente representada con todo lujo de detalles en el ángulo superior izquierdo de la tabla central, y entre la multitud que rodea a Catalina y que se convierte al cristianismo al escuchar la piadosa elocuencia de la santa, Cranach retrata a la elite de la ciudad: catedráticos, teólogos y nobles. El famoso humanista Schwarzenberg aparece cayendo de su caballo. Federico el Sabio contempla la escena lleno de perplejidad. Cranach plasma amorosamente a sus amigos y a sus protectores enmedio de la catástrofe: sus almas se han salvado, mientras que sus cuerpos están a punto de ser destruidos. Los colores son luminosos, frescos, deslumbrantes. Abundan las flores, los árboles, los helechos y las plantas exóticas. Y en medio de todo ello, Catalina, hermosa y firme, aparece arrodillada serenamente, esperando llena de confianza la muerte y la santificación. Viste sus mejores galas, como esposa de Cristo: lleva un magnífico vestido de terciopelo escarlata guarnecido de oro, con las mangas rematadas por unos delicados puños de encaje de Bruselas, perlas y rubíes adornan su escote, y un collar de oro rodea sus hombros. Su cabellera rojiza está cuidadosamente rizada. Su verdugo, en actitud de desenvainar la espada, muestra la

misma elegancia. Su bella cabeza rubia corresponde a la de Pfeffinger, el consejero del rey. Es alto y delgado, va magníficamente vestido a la última moda de la época, con calzones a rayas negras, rojas y blancas, ajustados a las rodillas por lazos de seda dorada, y una chaqueta acuchillada de seda color oro con bordados de flores. Su paje muestra la misma elegancia, y en una las hojas laterales del tríptico aparece un niño angelical, que es un retrato de Juan Federico, el hijo del rey, ofreciendo flores a tres hermosas jóvenes, las santas Dorotea, Inés y Cunegunda; él mismo lleva puesta una guirnalda de capullos de rosa. Otras tres damas igualmente hermosas, santa Bárbara, santa Úrsula y santa Margarita, aparecen de pie en el otro lateral del tríptico, acompañadas de un dragón domesticado y bajo la protección del castillo de Coburgo. Esta obra maravillosa, la mejor de Cranach, respira alegría y santidad, aunque el tema principal sea bastante sensacionalista. Constituye una mezcla incongruente, pero de algún modo plenamente satisfactoria, de los valores medievales del norte de Europa y del apasionante espíritu nuevo procedente del sur, un himno a la alegría de Alemania por haber descubierto el Renacimiento. Pero, al producirse cuando en Roma ya se vivían los inicios del Alto Renacimiento, habría provocado la risa estrepitosa del sofisticado público italiano. Era el tipo de pintura que Miguel Ángel despreciaba calificándolo de «perfección externa [pero] realizada sin lógica ni verdadero arte, sin simetría ni proporciones», punto de vista que quedaría reflejado, aproximadamente una generación más tarde, en las *Vidas de los más sobresalientes arquitectos, escultores y pintores* de Vasari.

Y si los artistas del norte de Europa, con la excepción

de Durero, apenas hablaron de la difusión del Renacimiento, tampoco lo hicieron los italianos que lo llevaron al otro lado de los Alpes. Pietro Torrigiano (*c.* 1475-1528), escultor florentino, viajó a Inglaterra entre 1511 y 1518 llamado por Enrique VIII para esculpir las estatuas de la tumba de sus padres en la abadía de Westminster, pero no dejó información alguna sobre su estancia en ese país. Sabemos (por Vasari) que rompió la nariz a Miguel Ángel en el transcurso de una pelea, pero no tenemos la menor idea de cómo introdujo la escultura renacentista en Londres. La vida de Leonardo en Francia está muy bien documentada, pero el artista no dice nada sobre cómo llevó consigo el Renacimiento a ese país; tampoco lo hacen Rosso Fiorentino ni Francesco Primaticcio, que decoraron la fastuosa galería de Fontainebleau para Francisco I.

Probablemente fueran la imprenta y la pólvora las que realizaran ese tarea de un modo más eficaz. Ya hemos comentado la extraordinaria rapidez con la que se extendió la imprenta por Europa. Y la imprenta trajo consigo la circulación de grabados a precio relativamente bajo, que se encargaron de difundir las ideas italianas acerca del cuerpo humano y de la perspectiva, así como el gusto por la mitología clásica, entre toda la sociedad europea y especialmente en los talleres de artesanos y artistas. Desde los primeros años del siglo XVI podemos apreciar la expansión de las técnicas y los modelos plásticos del Renacimiento en los objetos de cerámica y de plata labrada producidos en toda Europa, en los complicados trabajos de orfebrería, en los tapices, las sedas y las ricas telas, e incluso en la ebanistería.

La pólvora fomentó la realización de campañas militares en países lejanos, y tras las armas llegó una

nobleza aficionada al coleccionismo y deseosa de enriquecer sus colecciones. Los franceses ocuparon Italia a partir de 1490 aproximadamente, dedicándose a devastar y saquear el país, pero también a aprender y a adquirir obras de arte. Tras ellos llegaron las huestes del Sacro Imperio Romano Germánico, que recorrieron la península de arriba abajo, intentando someter ducados y principados, pero también fijándose en todas las novedades que veían. Los estados se hacían cada vez más poderosos, disponiendo por tanto de más dinero que gastar en enaltecerse a sí mismos; de ese modo la arquitectura, la más visible de todas las artes, fue la primera en utilizar las formas y las peculiaridades decorativas del Renacimiento italiano con el fin de ensalzar el esplendor de los príncipes extranjeros. Durante el período comprendido entre 1490 y 1560, el reino de Francia aumentó su poderío rápidamente, y gastó sus energías no solo en la guerra, sino también en la erección de nuevos edificios. Francisco I fue uno de los constructores más extravagantes de todos los tiempos, importando un sinfín de ideas renacentistas que transformó en los grandes y elaborados castillos franceses de estilo palaciego situados a orillas del Loira. El castillo de Chambord en particular se convertiría en uno de los edificios más significativos de Europa. Aquellos palacios tenían que ser embellecidos y llenados de objetos hermosos, por lo que inmediatamente detrás de los arquitectos llegaron los decoradores y los pintores, los ebanistas y los tapiceros.

La ascensión de los Habsburgo constituyó también un factor primordial en la expansión del Renacimiento. Carlos V, soberano de Austria y de los Países Bajos, emperador de Alemania y rey de España y de sus

territorios de ultramar, fue una especie de gobernador del mundo, y un mecenas de las artes a gran escala. Para él, el arte no tenía fronteras, Europa constituía una unidad cultural, y no dudó en reclutar a toda clase de artistas sin importarle su procedencia, que acudieron solícitos a su llamada. En el corazón del viejo alcázar árabe de Granada, en poder de España tras la expulsión de los musulmanes en 1492, puso el sello del Renacimiento italiano al mandar construir un incongruente palacio clásico, en forma de pórtico circular inscrito en un cuadrado, con el único fin de demostrar a todos que él era el dueño y señor. Y más tarde, en el palacio del Escorial, a las afueras de Madrid, Felipe II construyó un enorme complejo arquitectónico en el que las ideas importadas del Renacimiento italiano se transformaron en formas españolas de gran dramatismo.

Las ideas italianas llegaron a la Europa central y oriental en algunos casos mucho antes del siglo XVI. Fue en Hungría, por ejemplo, donde los edificios de estilo renacentista hicieron por primera vez su aparición fuera de Italia. El rey de Hungría Matías Corvino (1458-1490) fue un guerrero y un gran conquistador, pero también un entusiasta de todo lo antiguo. Se inspiró en el Imperio romano, y recurrió a los italianos para que le ayudaran a recrear algunos de sus aspectos. En 1467 mandó llamar a Rodolfo Fioravanti, conocido con el sobrenombre de «Aristóteles», que había trabajado con Alberti en la erección del obelisco del Vaticano y tenía «gran experiencia en el transporte de objetos pesados». Era ingeniero y arquitecto militar y construyó un puente en Buda, la capital de Hungría. Corvino se hizo también con los servicios de Pollaiuolo para diseñar los cortinajes de su salón del trono, con los de Caradosso para la

fabricación de los retablos dorados de la catedral de Esztergom y, según Vasari, con los de Filippo Lippi, que realizó para él dos hermosísimas tablas. Muchos artesanos italianos trabajaron en Hungría después de la muerte de Corvino. Así, la capilla Bakocz, en la catedral de Esztergom (empezada a construir en 1506), constituye uno de los ejemplos más deslumbrantes de la arquitectura del Alto Renacimiento fuera de Italia.

Los artistas italianos expatriados, dotados de una gran capacidad de adaptación, demostraron que eran capaces de asimilar con éxito los estilos foráneos, adaptando las tradiciones locales a los modelos renacentistas. Así, Fioravanti se trasladó después de Buda a Rusia en 1474, y empezó a trabajar en la construcción de la catedral de la Dormición en la fortaleza del Kremlin. Los esfuerzos realizados con anterioridad por los artesanos del lugar para levantar este edificio habían sido vanos. Fioravanti construyó una superficie de mampostería, un recinto e instrumentos de dibujo, y gracias a la superioridad de sus conocimientos y a su arte –empleó ladrillos y cemento en vez de arena y grava para rellenar los muros, y utilizó máquinas elevadoras y técnicas modernas para tallar la piedra– logró acabar la obra en 1479. Una generación más tarde, otro italiano, Alessio Novi, construyó la iglesia de San Miguel Arcángel, también dentro de los muros del Kremlin (1505-1509). En Polonia, la dinastía de los Jagellón mandó también llamar a artistas italianos para que instruyeran a los naturales del país en los estilos y métodos del Renacimiento. Así, en la catedral del castillo de Wawel en Cracovia podemos admirar la espléndida tumba de estilo renacentista de Jan Olbracht (1502-1505), obra conjunta de Francesco Fiorentino y Stanislas Stoss, y el gran patio del castillo, de

construcción algo posterior, fue realizado también por Francesco en colaboración con un tal «maestro Benedikt», natural del país. Los que acabamos de citar son solo algunos ejemplos entre otros muchos de la temprana introducción del Renacimiento en el centro y el este de Europa, recogidos en un estudio publicado recientemente.[1]

A finales del decenio de 1520 las ideas y formas artísticas del Renacimiento estaban experimentando ya un proceso de recreación o adaptación en casi toda Europa, incluso en el Nuevo Mundo. Tiziano, a punto de llegar al cenit de su poder, no fue un artista solamente italiano, sino europeo. Como hemos podido constatar, en 1500 el humanismo literario constituía un movimiento paneuropeo, y es indudable que allí donde llegaron los libros de los humanistas, no tardó en llegar el arte renacentista. No obstante, en aquel momento de la historia el Renacimiento se vio afectado no solo por sus propios reajustes internos, sino también por los acontecimientos externos. Durante los siglos XIV y XV Italia fue un territorio que podríamos calificar de todo menos de tranquilo; por el contrario, fue escenario de luchas periódicas, a menudo devastadoras, entre las principales ciudades por la hegemonía local y regional, pero las interferencias extranjeras fueron relativamente pocas. Durante ese período de independencia de Italia floreció y prosperó la vida urbana y arraigó el Renacimiento. Pero en septiembre de 1494, a petición del duque de Milán, Carlos VIII de Francia entró en Italia con su ejército para conquistar el reino de Nápoles, y puso fin al aislamiento político del país. A partir de ese momento, se repartieron Italia dos voraces fieras extranjeras, la Francia de los Valois y la Alemania de los

Habsburgo, hasta que en 1558 se firmó la paz de Cateau-Cambrésis. Los combates tuvieron un carácter más periódico que continuo, y no afectaron a toda Italia, pero alcanzaron una escala desconocida hasta la fecha en el país, y el empleo masivo de cañones obligó a levantar costosas murallas y fortificaciones alrededor de las ciudades.

La expedición de Carlos VIII tuvo unas repercusiones inmediatas en Florencia, pues provocó la huida de los Medici, la «liberación» de Pisa de la dominación florentina a manos del soberano francés, y su propia entrada triunfal en esta última ciudad, aunque no se quedó mucho tiempo en ella, sino que prosiguió su camino hacia Nápoles y hacia la derrota. Pero su aparición en escena dio paso a un período de disturbios que desembocaron en la predicación iconoclasta de Savonarola, su escandaloso procesamiento y posterior condena a la hoguera. Florencia continuó produciendo grandes obras de arte y grandes artistas, pero «no volvió a conocer un amanecer alegre y confiado». Desde la perspectiva que da la historia, en la actualidad podemos comprobar que el Renacimiento florentino alcanzó su punto culminante durante los veinticinco años anteriores a la invasión francesa, cuando verdaderamente fue una ciudad hecha para los artistas.[2]

El centro de la actividad artística pasó entonces a Roma, gobernada por una serie de papas especialmente munificentes, sobre todo Julio II y su sucesor, León X, perteneciente a la familia de los Medici. Fue la gran época romana de Rafael y Miguel Ángel. Pero los reyes de Francia siguieron saqueando Italia, y la nueva potencia hispano-alemana encontró un adalid en la

persona del joven emperador, Carlos V. Francisco I fue derrotado definitivamente y hecho prisionero en la batalla de Pavía en 1525, y los alemanes quedaron como dueños de Italia; dos años después, en cierto sentido contra su propia voluntad, las tropas mercenarias de Carlos entraron en Roma y realizaron el célebre saco. Podríamos decir que este hecho puso fin al Alto Renacimiento, y el ambiente cultural de Roma ya no sería el mismo durante quinientos años. Pero las guerras, los rumores de guerra e incluso la ocupación de las ciudades no acabaron necesariamente con la actividad artística. Debemos subrayar, en efecto, que durante las épocas de disturbios los artistas continuaron trabajando y cumpliendo con sus encargos, muchos de ellos importantes. Pero la pérdida de la autoestima que produjeron en la población italiana las constantes invasiones extranjeras, y el empobrecimiento periódico de la mayor parte de las zonas agrícolas, tuvieron unas consecuencias inevitables. Por lo tanto, nada tiene de extraño que, tras el saco de Roma, el liderazgo artístico de Italia pasara a Venecia, que, pese a participar en las diversas coaliciones que las invasiones obligaron a hacer a las ciudades, no sufrió ningún ataque directo. Lo cierto, sin embargo, es que a mediados de siglo el predominio absoluto que había ejercido Italia en el terreno de las artes llegó a su fin, a medida que Francia, Alemania, los Países Bajos, España e incluso Inglaterra empezaron a ganar confianza en sus propios recursos culturales. Así pues, mientras las ideas del Renacimiento italiano se propagaban cada vez con más rapidez por Europa, la fuente de su origen se agotaba.

A ello se sumó un factor religioso cuya importancia sería cada vez mayor. La Europa medieval era una

sociedad en cierto modo totalitaria, en la que la Iglesia católica no toleraba competidores a la hegemonía que ostentaba en la guía intelectual y espiritual, recurriendo a las autoridades civiles para erradicar por la fuerza la herejía. En teoría, intentó controlar todas las facetas de la actividad cultural, pero en la práctica, a menudo actuó con una liberalidad y una indolencia sorprendentes, y los artistas trabajaron ateniéndose siempre a sus propios esquemas plásticos y decorativos, sin ningún tipo de censura. La opinión pública era totalmente contraria a la representación del desnudo, pero el auge de la mitología cristiana y de los hechos milagrosos, en su mayoría de carácter folclórico y carentes por completo de confirmación bíblica, fue tal que excedió los límites de la credulidad popular y proporcionó un inagotable repertorio de temas a los artistas. Hacia finales de la Edad Media, todas esas narraciones llenas de fantasía y de magia se combinaron con simbolismos y alegorías hasta desembocar en visiones extrañas como las de los cuadros de Hieronymus Bosch, el Bosco (*c.* 1450-1516), aunque debemos tener en cuenta que la atracción que despertó el Bosco en sus contemporáneos no fue la misma que en la actualidad provoca en nosotros: Enrique III de Nassau compró *El jardín de las delicias* no ya porque lo considerara edificante, sino porque tanto él como sus invitados lo encontraban «curioso» y divertido.[3]

Los pintores del Renacimiento aprovecharon en gran medida esa libertad o relajación. Naturalmente se hallaban sometidos al capricho y a las minuciosas instrucciones de sus patronos eclesiásticos, que a menudo eran muy quisquillosos, como demuestran muchos de los contratos que se han conservado. Pero no existía ningún tipo de control central que dijera a los artistas lo que

podían hacer y lo que no. Los propios papas fueron a veces humanistas, como demuestra el caso de Pío II (papa 1458-1464), o en cualquier caso mostraron su simpatía hacia los objetivos que perseguía el Renacimiento. Podemos afirmarlo así de todos los pontífices de Sixto IV, elegido papa en 1471, a Clemente VII, elegido en 1523. Si tenemos en cuenta que el Renacimiento fue, en uno de sus aspectos más importantes, un canto a los valores intelectuales y artísticos de la Antigüedad pagana y a su aplicación a la vida civilizada de la época, el grado de tolerancia de que hicieron gala fue muy notable. Que la cabeza visible de la Iglesia católica apostólica romana no solo permitiera, sino que encargara la plasmación de escenas de la mitología pagana y las pagase, se consideró una norma indiscutible, y solo unos cuantos espíritus reacios, como Savonarola, la pusieron en entredicho. Por consiguiente, podemos afirmar que la trágica muerte de este último fue una victoria de los valores renacentistas, aunque probablemente Botticelli no compartiera este punto de vista.

Sin embargo, esa amplitud de miras de la Iglesia era un rasgo de su absoluta unidad y supremacía. Cuando estas dos características desaparecieron o fueron puestas en entredicho, empezó a manifestarse un espíritu totalmente distinto a ambos lados de la línea divisoria trazada por la religión. Los orígenes de la Reforma, cuyas primeras repercusiones sobre los acontecimientos empezaron a notarse a partir de 1520, son muy complejos, pero es evidente que el Renacimiento tuvo bastante que ver con ella. El rasgo más notable de los humanistas era su espíritu crítico. En su afán por recuperar un pasado ideal, miraban con severidad todas

las cosas del presente. No solo eran capaces de detectar textos erróneos y documentos espurios, sino que también dirigieron su mirada crítica hacia las instituciones y hacia las prácticas vigentes. Y desde el punto de vista de los intelectuales, la institución más importante con diferencia eran la Iglesia y su aparato de control con sede en Roma. Los humanistas empezaron a fijarse cada vez más en Roma y en los excesos que Roma permitía. Con la misma pasión con la que se dedicaban a expurgar los textos antiguos de las adicciones medievales, intentaron eliminar las prácticas cada vez más extendidas de la Iglesia, que muchos hombres cultos consideraban execrables, y descubrir tras ellas la Iglesia primitiva, apostólica, y llena del Espíritu Santo. Así pues, el movimiento de reforma de la Iglesia fue a grandes rasgos similar al propio Renacimiento en sus objetivos y en sus métodos, y en este sentido es en el que se diría más tarde de Erasmo, el más grande de todos los humanistas, que «puso el huevo de la Reforma».

Como uno de los objetivos de la Reforma era eliminar de la Iglesia todas las adicciones medievales –entre ellos el poder del papado– y devolverle la integridad del cristianismo primitivo, la confusión de las aspiraciones de los humanistas con las de los reformadores resultó inevitable. A los humanistas no solo les preocupaba cómo se escribía el latín –su pretensión era sustituir el latín vulgar propio de la Edad Media por la pureza del clásico–, sino también su pronunciación correcta. Deseaban en particular demostrar que era preciso impulsar el estudio del griego, y rechazaban el uso que de él hacía el clero por considerarlo bárbaro. Hacia 1530, por ejemplo, la suspicacia de los clérigos conservadores de Inglaterra les llevó a menudo a identificar a los

reformistas o «herejes» por su forma «novedosa» de pronunciar el griego. La música se convirtió también en una fuente de divergencias culturales y religiosas. Hacía ya mucho tiempo que en la Iglesia venían oyéndose quejas sobre la forma en que la polifonía y otros recursos musicales propios de la época oscurecían el significado de las palabras dichas en las misas cantadas y en otras piezas de música sacra. En 1324 el papa de Aviñón Juan XXII promulgó un airado decreto en el que condenaba a «ciertos discípulos de la nueva escuela» por «preferir inventar sus propias formas de cantar en vez de seguir haciéndolo a la vieja usanza». Se quejaba de que «el oficio divino se canta ahora con semibreves y blancas, y todas las composiciones están infestadas de esas notas de poco valor. Es más, truncan las melodías con *hoquetus* y las estropean con discantes», y sigue lamentándose en un tono exasperado, para concluir de forma bastante poco convincente que la desobediencia sería castigada con «la suspensión del cargo durante ocho días».

Esta advertencia y otras parecidas quedaron en letra muerta, y la música sacra continuó evolucionando y haciéndose cada vez más compleja y más difícil de entender para los profanos. Debemos recordar que esta complejidad cada vez mayor constituye un fenómeno característico del gótico, la contrapartida exacta en el ámbito musical de la fantástica ornamentación de la arquitectura –propia del perpendicular o el plateresco, de época posterior– que dominó la segunda mitad del siglo XIV y el siglo XV, y que no tiene relación con la pasión por lo antiguo propia del Renacimiento. Tampoco está claro si existió un fenómeno que pudiéramos llamar música renacentista, distinta de la música creada durante el Renacimiento. El «nuevo arte», como fue llamado, de

notación musical había sido introducido alrededor de 1316 por un francés, Philippe de Vitry (1291-1361). El nuevo sistema hizo que la notación resultara mucho más flexible, permitiendo a los compositores expresar lo que querían con mayor claridad, e introducir muchas más variedades rítmicas. En realidad, los músicos italianos desempeñaron un papel secundario en el desarrollo musical de los últimos siglos de la Edad Media. Los cambios llegaron procedentes de Francia, los Países Bajos e Inglaterra. Es curioso que mientras que en las artes visuales Italia exportó a otros países toda clase de innovadores y maestros, en el terreno musical los importó. El compositor y arreglista más famoso de toda esa época, Adrian Willaerts (*c.* 1490-1562) era de Brujas. Tras ocupar varios cargos en Italia, fue nombrado en 1527 *maestro di capella* de San Marcos de Venecia, con un salario que llegó a alcanzar la increíble suma de doscientos ducados anuales. Aparte de componer nueve misas y muchas otras obras de carácter sacro y profano, logró que la música de San Marcos fuera la mejor de Europa, y sus únicos rivales serían las compañías al servicio del emperador, los reyes de Inglaterra y Francia, el papa, y las cortes de Mantua y de Ferrara.

Italia, pues, tuvo el honor de poseer cuatro de los siete mejores conjuntos musicales de Europa. También desempeñó un papel destacado en el campo de la tecnología musical, por ejemplo, en el desarrollo de instrumentos como el laúd, el violín, la viola, la trompeta y los instrumentos de madera o de teclado, como, por ejemplo, el clavecín y la espineta. A finales del siglo XVI las composiciones musicales requerían instrumentos provistos de cuatro octavas y toda la variedad tonal. Venecia fue el primer centro impresor que empezó

(1501) a publicar partituras, y las tiradas del siglo XVI fueron a menudo abundantes, de quinientos a dos mil ejemplares. Además, en la música, lo mismo que en las demás artes, Italia fue la pionera en el proceso de recuperación de la Antigüedad, publicando las obras de san Isidoro de Sevilla (1470) y los escritos sobre música de Platón y Aristóteles. Durante el primer cuarto del siglo XVI se dieron a la imprenta algunas traducciones de los tratados sobre música de Ptolomeo y Baqueo, y en 1562 se publicó la primera traducción de los *Elementos armónicos* de Aristóxeno. En 1581 Vincenzo Galilei llegó a reproducir en su *Dialogo della musica antica e della moderna* tres himnos griegos antiguos de Mesomedes, que habían llegado a través de Bizancio.[4]

Existen pruebas de que durante el siglo XVI se produjo la expansión de los conocimientos musicales por las ciudades de Europa, y de que se creó un mercado entre la burguesía, que vino a complementar al de la nobleza. Pero los reformadores insistían en que la religión debía ser popular, y eso significaba que debía presentarse en la lengua vernácula (concepto por otra parte genuinamente renacentista), y esto a su vez que debían descartarse las viejas versiones musicales en latín. Los reformadores más rigurosos fueron incluso más lejos e insistieron, más o menos como hiciera Juan XXII, en que la complejidad de esas versiones era inadmisible y, sobre todo, en que solo debía entonarse una nota por sílaba, o incluso por palabra, para que las congregaciones pudieran seguir los textos con facilidad. Rechazando las misas y sus complejas composiciones, fomentaron la música sacra más sencilla y bíblica, como los himnos, y produjeron versiones métricas claras de los salmos que podían ser cantadas en voz alta por grandes congregaciones (por

ejemplo, durante los servicios celebrados ante la cruz que había en el exterior de la catedral de San Pablo de Londres). Los reformadores, encabezados por el propio Lutero, escribieron también himnos en lengua vernácula de fuerte contenido bíblico y sin arreglos polifónicos.

Todos estos avances, así como el uso generalizado de las lenguas vernáculas en los oficios religiosos, fueron bien recibidos sobre todo en las ciudades, cuya población aprendía cada vez en mayor medida a leer y escribir, y podía leer la Biblia por su cuenta. Hacia 1540 la Iglesia católica no solo había perdido el norte de Alemania, gran parte de Francia, Inglaterra, Escocia y Escandinavia, sino que además se vio obligada en todas partes a adoptar una actitud defensiva en el terreno cultural. Reaccionó de diversas formas, y a menudo incongruentes. En primer lugar, reforzó la actuación de la Inquisición, sobre todo en España (donde prácticamente era administrada por el estado) y en Italia (dirigida por el papado). En segundo lugar, creó nuevas órdenes religiosas, como la de los jesuitas, cuya idea fundamental era el fomento de la educación a todos los niveles. En tercer lugar, la Iglesia se volvió más puritana. El papado en particular puso fin al patrocinio de los artistas que favorecían la mitología y el desnudo, y cubrió las partes íntimas de las estatuas masculinas. En cuarto lugar, inició su propia reforma, que adoptó diversas modalidades, pero las más importantes fueron la adecuada preparación de los sacerdotes, la creación de seminarios y colegios, y la actuación de algunas figuras clave del episcopado, como las del gran san Carlos Borromeo, cardenal-arzobispo de Milán. La reforma cobró carácter institucional con la convocatoria del Concilio de Trento en 1545. El concilio se prolongó

durante algo más de dos décadas con intermitencia, y los temas culturales solo se trataron directamente en sus últimas fases.

Para entonces, la Iglesia católica se había identificado con la «vieja» música, es decir, todo tipo de música con textos en latín y contenido polifónico. La inmensa mayoría de los músicos profesionales, incluso en las sociedades mayoritariamente protestantes, eran católicos: su medio de vida se veía amenazado. La reina Isabel de Inglaterra, pese a ser protestante, tuvo una Capilla Real compuesta exclusivamente por católicos, que se convirtió en el punto de mira de los reformadores más fanáticos, en concreto los de tendencias puritanas. Gracias a la protección que dispensó a los compositores y músicos católicos, la reina salvó la música inglesa. Pero la polifonía y todo lo relacionado con ella fueron objeto de numerosos ataques en el seno de la propia Iglesia católica, incluso en Roma. En 1549 un obispo italiano, Cirillo Franco, llegó a decir lo siguiente de las misas polifónicas: «Cuando una voz dice *Sanctus*, otra dice *Sabbaoth*, de modo que suenan más como gatos en enero que como flores de mayo». Diez años antes, Giovanni Morone, obispo de Módena, había abolido la polifonía en su catedral en beneficio del canto llano, y fue uno de los legados pontificios encargados de supervisar los debates en torno a la música religiosa cuando el Concilio de Trento abordó finalmente el tema en 1562-1563. Cuenta una famosa anécdota o leyenda que el maestro de capilla de Santa Maria Maggiore de Roma, el compositor Giovanni Palestrina (1525-1594),escribió su *Misa del papa Marcelo*, destinada a una función solemne, para demostrar que la polifonía podía combinarse con la inteligibilidad, y que logró su propósito. Verdad o no, el

hecho es que el concilio concluyó sin dictar ninguna norma destructiva que afectara a la música.

Muy distinto fue lo sucedido con la pintura. A este respecto, en la última sesión del concilio se decretó que las historias sobre personajes sacros que no aparecieran en los textos canónicos, y los milagros de los santos cuya probabilidad no hubiera ratificado la Iglesia, no podían figurar en las obras de arte destinadas a las iglesias u otros edificios religiosos. No fue una medida estrictamente iconoclasta, ya que era una norma prospectiva, sin efectos retroactivos. Solo se retiraron de las iglesias unas pocas imágenes, como, por lo demás, había ocurrido ya en innumerables edificios religiosos controlados por los protestantes fanáticos. Pero, en cualquier caso, la medida cerró el paso a la creación de obras de ese estilo en el futuro, arrebatando a los artistas religiosos una de sus principales fuentes temáticas. Supuso el fin de la Edad Media, y acabó de un plumazo con la infinita inventiva y la imaginación laberíntica que había producido muchas obras de arte espléndidas, tanto de estilo gótico como renacentista, en las que el cristianismo se confundía con la mitología pagana. No solo afectó a los grandes maestros que trabajaban en las ciudades importantes, sino también –y quizá en mayor medida– a los artistas-artesanos humildes de las poblaciones más pequeñas y los pueblos, cuyos murales, bancos de iglesia e imágenes de los altares se habían convertido en auténticas enciclopedias del cristianismo popular, ahora totalmente prohibido.

Mayor importancia tendrían las doctrinas más positivas de la Contrarreforma, formalizadas en la última sesión del Concilio de Trento. Como reacción al culto protestante por lo vernáculo –por la sencillez, la

austeridad y el puritanismo–, y tras una primera respuesta de carácter defensivo y exculpatorio, la Iglesia católica decidió embarcarse en una política mucho más atrevida consistente en poner de relieve los elementos espectaculares. Con los jesuitas a la vanguardia, las iglesias y demás recintos religiosos se llenaron de luces, se nublaron de incienso, se vistieron de gala, se recubrieron de oro, se llenaron de altares enormes, espléndidas vestiduras, órganos atronadores y grandes coros, y utilizaron una liturgia limpia de todas las incoherencias medievales, pero esencialmente triunfalista en su contenido y su magnificencia. Los artistas –pintores, escultores, arquitectos, y los encargados de fabricar el mobiliario y los ventanales de las iglesias– se vieron obligados a acatar las normas y a desechar el folclore y la mitología, pero en contrapartida pudieron plasmar la historia del cristianismo, la historia de la Iglesia, la fe de sus mártires y la destrucción de sus enemigos con toda la fuerza y el realismo del que eran capaces. De ese modo Roma desafió a los protestantes y colocó a los puritanos en la posición más desairada. El catolicismo respondería a la sencillez y a la austeridad primitiva con todo tipo de riqueza, color, líneas retorcidas, y un repertorio brillantísimo, introduciendo novedades a medida que los artistas fueron capaces de crearlas.

Fueran cuales fueran las ventajas espirituales de esta política, lo cierto es que alcanzaron una gran popularidad al menos en el sur de Europa, y durante los últimos decenios del siglo XVI la Iglesia católica empezó a recuperar parte del terreno perdido. Sin embargo, el enfoque del arte planteado por la Contrarreforma sería la fórmula de lo que unos años más tarde se llamaría

Barroco. Sonó a música celestial en los oídos de los jóvenes pintores con aspiraciones, como Caravaggio. Pero supuso también el réquiem del Renacimiento o, mejor dicho, de los actitudes que había venido defendiendo. En cualquier caso, el movimiento había agotado sus fuerzas, y entre 1560 y 1580 ya estaba muerto, lo mismo que Miguel Ángel y Tiziano, sus últimos grandes maestros. Sin embargo, las formas renacentistas pervivieron. Habían pasado a formar parte del repertorio básico de las artes europeas, asumido por el Barroco y el Rococó, dispuestas a resurgir en el neoclasicismo de finales del siglo XVIII. Y todavía están con nosotros. En muchos sentidos, los ideales de aquellos tiempos forman parte de nuestra herencia cultural permanente, al igual que las incomparables obras de arte y los monumentos imperecederos fruto de aquella época tan rica y fecunda.

Notas

1. Thomas daCosta Kaufmann, *Court, Cloister and City: the Art and Culture of Central Europe, 1450-1800*, Londres, 1995, cap. 1.

2. Véase Patricia Lee Rubin y Alison Wright, *Renaissance Florence: the Art of the 1470s*, Londres, 1999.

3. Véase *Gombrich on the Renaissance*, vol. 3, Londres, 1993, pp. 79 ss.

4. Sobre la música renacentista, véanse *The New Grove Dictionary of Music*, vol. 15, y L. L. Perkins, *Music in the Age of the Renaissance*, Nueva York, 1999.

Bibliografía

Las obras que estudian el Renacimiento en sus distintos aspectos son prácticamente infinitas, por lo que me limitaré a citar los libros de mi propia biblioteca que han sido los que he consultado para este trabajo. El primero y principal es el *Grove Dictionary of Art*, editado por Jane Turner, 34 vols., Londres, 1996, especialmente para las fechas, la forma correcta de escribir los nombres, y el paradero actual de pinturas y esculturas. Es también muy valioso por su bibliografía. También he utilizado el *New Grove Dictionary of Music*, editado por Stanley Sadie, 20 vols., Londres, 1995, para la música de los siglos XV y XVI. Entre los manuales más antiguos de carácter general, cabe citar: J. Burckhardt, *The Civilization of the Renaissance in Italy* (1.ª edición alemana, 1860), Bernard Berenson, *Italian Painters of the Renaissance*, Oxford, 1953. Son también importantes las obras de Kenneth Clark, especialmente los artículos recogidos en *The Art of Humanism*, Londres, 1983, su *Leonardo da Vinci*, edición revisada, Londres 1989, y su *Leonardo Drawings at Windsor Castle*, 2 vols., Cambridge, 1935. Los artículos de E. H. Gombrich han sido recogidos en *Gombrich on the Renaissance*, 3 vols., Londres, 1993. También he utilizado C. F. Black *et al.* , *Cultural Atlas of the Renaissance*, Nueva York, 1993; *History of Italian Art* de Einaudi, 2 vols. (traducción inglesa, Cambridge, 1994); Denis Hay, *The Italian Renaissance in its Historical Background*, Cambridge, 1979; John White, *Art and Architecture in Italy, 1250-1400*, New Haven, 1993; J. Shearman, *Early Italian Pictures in the Royal Collection*, Cambridge, 1983; M. Levey, *Later Italian Pictures in the Royal Collection*,

Cambridge, 1991; E. Welch, *Art and Society in Italy, 1350-1500*, Oxford, 1997; M. Davies y D. Gordon, *The Early Italian Schools before 1400*, Londres, 1998; S. J. Freedberg, *Painting in Italy 1500-1600*, Londres, 1993; N. Huse y W. Wolters, *Art of Renaissance Venice*, Nueva York, 1993; A. Chastel, *History of French Art: The Renaissance*, 2 vols. (traducción inglesa, Londres, 1973); J. Dunkerton *et al.* , *Giotto to Dürer: Early Renaissance Painting in the National Gallery*, Londres, 1991; diversas obras de John Pope-Hennessy como: *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture* (ed., Londres, 1996), *Essays on Italian Sculpture* (Londres, 1968), *Italian Gothic Sculpture* (Londres, 1955), y *The Portrait in the Renaissance* (Oxford, 1966). Vale la pena citar asimismo *Renaissance and Renaissances in Western Art* de E. Panofsky, 2 vols. Estocolmo, 1960.

Entre los estudios pormenorizados podemos citar: A. J. Lemaître y E. Lessing, *Florence and the Renaissance: the Quattrocento*, París, 1993; G. Brucker, *Florence: the Golden Age*, Berkeley, 1998; P. L. Rubin y A. Wright, *Renaissance Florence: the Art of the 1470s*, Londres, 1999; A. Paolucci, *The Origins of Renaissance Art: the Baptistry Doors, Florence* (traducción inglesa, Nueva York, 1996); D. Norman, *Siena, Florence and Padua: Art, Society and Religion 1280-1400*, 2 vols., Londres, 1995; A. M. Romanini, *Assisi: the Frescoes in the Basilica of St. Francis*, Nueva York, 1999; John White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, Londres, 1967; S. J. Freedberg, *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*, 2 vols., edición revisada, Nueva York, 1989; y Émile Mâle, *Religious Art in France: the Late Middle Ages* (traducción inglesa, Princeton, 1986).

Entre los estudios sobre personajes y obras de arte en

concreto debemos citar: B. A. Bennett y D. G. Wilkins, *Donatello*, Oxford, 1984; James Beck, *Jacopo della Quercia*, 2 vols., Nueva York, 1991; John Pope-Hennessy, *Cellini*, Nueva York, 1985; C. Avery y D. Finn, *Giambologna*, Oxford, 1987; Howard Saalman, *Filippo Brunelleschi: the Buildings*, Londres, 1993; D. Howard, *Jacopo Sansovino: Architecture and Patronage in Renaissance Venice*, Londres, 1987; G. Kreytenberg, *Orcagna's Tabernacle in Or San Michele, Florence*, Nueva York, 1994; Colin Eisler, *Jacopo Bellini: Complete Paintings and Drawings*, Nueva York, 1989; S. Fermor, *Piero di Cosimo*, Londres, 1993; M. Levey y G. Mandel, *Complete Paintings of Bottticelli*, Londres, 1985; R. Lightbown, *Piero della Francesca*, Nueva York, 1992; F. y S. Borsi, *Paolo Uccello* (traducción inglesa, Londres, 1994); R. Goffen, *Giovanni Bellini*, New Haven, 1989; V. Sgarbi, *Carpaccio* (traducción inglesa, Nueva York, 1995); J. Martineau, ed., *Andrea Mantegna*, Londres, 1992; M. Cardaro, ed., *Mantegna's Camera degli Sposi*, Milán, 1993; C. Acidini Luchinat, ed., *Gozzoli's Chapel of the Magi*, Londres, 1993; J. A. Becherer, ed., *Pietro Perugino*, Nueva York, 1997; C. Fischer, *Fra Bartolommeo*, Rotterdam, 1992; M. Clayton, *Raphael and his Studio*, Londres, 1999; C. Pedretti, *Raphael: his Life and Work*, Florencia, 1989; A. E. Oppé, *Raphael*, Londres, 1970; L. D. y H. S. Ettlinger, *Raphael*, Oxford, 1987; J. Meyer zur Capellen, *Raphael in Florence*, Londres, 1996; *Michelangel the Sculptor* (catálogo de la exposición de Montreal, 1992); M. Hirst y J. Dunkerton, *The Young Michelangelo*, Londres, 1994; V. Manici, *Michelangelo the Painter*, Nueva York, 1985; L. H. Collins y A. Ricketts, *Michelangelo*, Londres, 1991; Ludwig Goldscheider, *Michelangelo: Painter*,

Sculptor, *Architect*, edición revisada, Oxford, 1986; las obras de D. A. Brown *Leonardo da Vinci: Origins of a Genius*, Londres, 1998; *Leonardo da Vinci: Engineer and Architect* (catálogo de la exposición de Montreal, 1987), y *Leonardo and Venice*, Milán, 1992; A. E. Popham, ed., *Notebooks of Leonardo*, Oxford, 1994; Charles Hope, *Titian*, Londres, 1980; Hans Tietze, *Titian*, Londres, 1950; R. Goffen, *Titian's Women*, New Haven, 1994; las obras de S. S. Nigro *Pontormo: Drawings*, Nueva York, 1991, y *Pontormo: Paintings and Frescoes*, Nueva York, 1993; David Ekserdjian, *Correggio*, Londres, 1997; Cecil Gould, *Parmigianino*, Londres, 1995; Ludwig Goldscheider, *Ghiberti*, Londres, 1949; Peter Streider, *Dürer*, Londres, 1982; y R. J. Schoeck, *Erasmus of Europe*, Edimburgo, 1990.

En cuanto a los dibujos, tan importantes para el estudio del arte del Renacimiento, he usado especialmente las siguientes colecciones: M. Jaffé, *The Devonshire Collection of Italian Drawings*, 4 vols., Londres, 1994; F. Gibbons, *Italian Drawings in the Art Museum*, *Princeton*, 2 vols., Princeton 1977; J. Byam Shaw, *Italian Drawings in the Frits Lugt Collection*, 3 vols., París, 1983, y *Drawings by Old Masters at Christ Church*, *Oxford*, 2 vols., Oxford, 1976; J. Bean, ed., *Fifteenth- and Sixteenth-Century Italian Drawings*, Nueva York, 1982; *Renaissance Drawings from the Uffizi*, catálogo de la exposición de Nueva Gales del Sur, 1995; N. Turner, *Florentine Drawings of the Sixteenth Century*, Londres, 1986; y J. Wilde, *Michelangelo and his Studio*, Londres, 1975. En cuanto a la expansión del Renacimiento por la Europa central y oriental, me ha parecido especialmente esclarecedor el libro de Thomas DaCosta Kaufmann, *Court*, *Cloister and City: the Art and*

Culture of Central Europe, 1450-1800, Londres, 1995.

Paul Johnson (Mánchester, Inglaterra, 1928) es historiador, periodista y escritor. Su carrera comenzó a destacar cuando en la década de los cincuenta se convirtió en colaborador, y más tarde en editor, de *New Statesman*, una importante revista política británica. También ha colaborado para publicaciones como *The New York Times*, *The Wall Street Journal* y *Forbes*, y desde 1981 tiene su propia columna en la revista *The Spectator*. Sus libros, entre los que destacan *Historia del cristianismo* (1979), *Tiempos modernos* (1985), *Intelectuales* (1988), *Historia de los judíos* (2001) y *Art: A New History* (2003), son referentes ineludibles para el análisis histórico.

El Renacimiento

Título original: *The Renaissance*

Primera edición en México: abril, 2015

Traducido de la edición de Weidenfeld & Nicolson, Londres, 2000

www.megustaleer.com.mx

Comentarios sobre la edición y el contenido de este libro a:
megustaleer@penguinrandomhouse.com



ISBN: 978-607-312-961-9

Impreso en México/*Printed in Mexico*

Conversión eBook:

EdiComSA Servicios Editoriales y de Comunicación, S.A. de C.V.

Indice

Cronología
PRIMERA PARTE
El marco histórico y económico
SEGUNDA PARTE
El Renacimiento en la literatura y la erudición
TERCERA PARTE
La anatomía de la escultura renacentista
CUARTA PARTE
La arquitectura del Renacimiento
QUINTA PARTE
Las sucesiones apostólicas de la pintura renacentista
SEXTA PARTE
Expansión y decadencia del Renacimiento
Notas
Bibliografía

ÍNDICE

Portadilla 3
Cronología 7
Primera parte 10
Segunda parte 36
Tercera parte 82
Cuarta parte 114
Quinta parte 150
Sexta parte 216
Bibliografía 242
Créditos 248